1839.
Burkhardt

Bg. o. 216 ~~V. 81.~~ J. H.
Raphael

Geschichte
Raphael's
und
seiner Werke.

Von

Quatremère de Quincy,
Mitglied des Königl. französischen Instituts und Secretair der Akademie der schönen Künste.

Nach
der zweiten, verbesserten und vermehrten französischen Original-Ausgabe
übersetzt.

Nebst einem Facsimile.

Quedlinburg und Leipzig.
Druck und Verlag von Gottfr. Basse.
1835.

JH

Vorrede

zur zweiten Original-Ausgabe.

Dreihundert und vierzehn Jahre sind seit Raphaels Tode verflossen. Wer könnte wohl alle die Ansprüche und Wünsche, alle die Versuche und Anstrengungen zählen, welche während dieses langen Zeitraumes bei allen Völkern gemacht sind, um ein Talent hervorzubringen, das im Stande wäre, den Vergleich mit dem Talente des Malers von Urbino auszuhalten? Und dennoch, wer könnte es wagen, ihm einen wahren und völligen Nebenbuhler entgegenzustellen? Die Erklärung dieser Erscheinung, die Entwickelung aller Ursachen derselben gäbe Stoff zu einem großen Werke; sie ohne Furcht vor Widerspruch offen auszusprechen, das ist der Punkt, worauf sich bei diesem Werke meine Ansprüche beschränken.

Wie könnte man in der That diese beständige Suprematie in Zweifel ziehen? Unzählige Künstler von verschiedenem Geschmack und Styl haben nach einander neue Manieren versucht, haben mit größerem oder geringerem Glücke sich die verschiedensten Bahnen geöffnet; und alle ihre Werke dienen uns gegenwärtig nur als Punkte oder Stufen, die uns auf dieser Stufenleiter der Vergleichung Raphaels Ueberlegenheit nur noch besser anerkennen und würdigen lehren.

Seine Werke haben durch den Zahn der Zeit und durch zufällige Ereignisse alle Arten von Beschädigungen erlitten. Mehre haben durch Restaurationen und Ueberarbeitungen den Reiz und die Vortrefflichkeit ihres ursprünglichen Werthes verloren. Es giebt fast keins darunter, dem die Einwirkung der Zeit, dieses thätigsten Feindes der Werke der Malerei, nicht mehr oder weniger jene Blüthe der Neuheit und Harmonie und jenen Farbenglanz abgestreift hat, Eigenschaften, die so mächtig dazu beitragen,

die Bewunderung durch den Beifall der Augen zu fesseln. Und dennoch hat der Ruhm dieses Malers, weit entfernt, dadurch zu verlieren, sich nur immer vermehrt. Ein allgemeiner, immer fortschreitender Wetteifer in ehrenvollen Zeugnissen scheint es sich als Ziel vorgesetzt zu haben, seinen Glanz zu verbreiten und zu vervielfachen.

Die in Italien entstehende Kupferstecherkunst hatte Raphael ihre ersten merkwürdigen Versuche gewidmet. Alle Epochen dieser Kunst zeichneten sich seitdem durch den Ehrgeiz aus, den die berühmtesten Kupferstecher darin setzten, daß sie die Ehre ihres Grabstichels zur Verherrlichung seines Pinsels zu gesellen suchten. Man könnte sagen: je mehr die Zeit sich der Fortdauer seiner Werke hat widersetzen können, desto mehr hat die Kunst, welche dazu bestimmt ist, die schädlichen Einwirkungen derselben zu verhüten oder wieder gut zu machen, sich beeifert, selbst die geringsten Erzeugnisse seiner ersten Jugend der Zerstörung und Vergessenheit zu entziehen. Raphaels Werke sind nicht allein alle gestochen, sondern die meisten derselben sind es mehre Male. Immer hat man die Kupferstecher ihre Vorgänger in der Sorgfalt überbieten sehen, welche sie anwendeten, um das Verdienst ihrer Copien dem Werthe der Originale gleichzustellen.

Auch kann man nicht bestimmen, wie sehr der Ruf dieser Originale gestiegen und verbreitet ist durch die neueren Arbeiten der Kupferstecher unserer Zeit [1]), welche als hochherzige Nebenbuhler eines Audran, Edelinck, Dorigny, Larmessin u. A. die gefährliche Concurrenz nicht gescheut haben; so sehr belebte sie das Verlangen, in der ganzen Welt die schönsten Modelle der Kunst und den Ruhm ihres Urhebers zu verbreiten, so daß, Dank sei es ihrem Eifer, man jetzt von Raphael sagen kann, was einst Plinius in einer andern Beziehung sagte: **Pictorque res communis terrarum.**

Schon bei seinen Lebzeiten sah Raphael seine Werke durch zahlreiche Wiederholungen sich vervielfältigen. Nach seinem Tode haben sie unaufhörlich in Copien, die zum Theil mit ihren Originalen wetteiferten, den Pinsel bald der geschicktesten Maler, bald

---

[1]) Wie z. B. Volpato, Strange, Morghen, Bervic, Müller Vater u. Sohn, Tardieu, Desnoyers, Longhi, Richomme, Massard, Anderloni, Toschi u. A.

der Kunstjünger beschäftigt, welche in dieser Arbeit nur Belehrung suchten. Deßhalb möchte es wohl schwer sein, ein Cabinet, eine Sammlung, von welchem Werthe sie auch sein mögen, aufzuführen, die nicht auf den Besitz eines seiner Werke im Originale oder in der Copie stolz wären.

Wir haben in unseren Tagen es erlebt, daß die Kaiserin von Rußland nicht allein die großen Malereien in den Sälen des Vatican, sondern auch die Arabesken der Logengalerie, sowie die zweiundfunfzig Gemälde, welche diese schmücken, in treuen Copien nach Petersburg bringen und ein besonderes Gebäude zu ihrer Aufnahme einrichten ließ.

Die Tapetenwirkerei und die musivische Kunst haben sich mit ihren mechanischen Arbeiten um die Ehre gestritten, den Erfindungen Raphaels eine längere Dauer zu verleihen, als der Pinsel ihnen geben kann. Die Emailmalerei hat auch seit lange schon die Sorge übernommen, dieselben zu verewigen.

Jeden Tag sieht man noch neue Mittel erfinden, um Raphaels Werke der Unvergänglichkeit zu weihen. Das seltene Talent einer geschickten Künstlerin [2]) beschäftigt sich gegenwärtig damit, die Umrisse und Tinten dieser Meisterstücke mit unglaublicher Treue auf Porzellan darzustellen, und ihre Kunst sichert ihr das Vorrecht, den zerstörenden Einwirkungen der Zeit Trotz bieten zu können.

Seit langer Zeit ist Raphael für die Künstler der Gegenstand einer Art von Cultus. Sein Name ist gleich der kleinen Anzahl von Namen, welche jede Art von Ruhm und Genie als seine Repräsentanten anruft und bekannt macht, der Beiname eines jeden hervorragenden Talents in der Malerei geworden.

Oefters haben die Maler aus den Umständen seines Lebens, oder aus einzelnen Theilen seiner Gemälde die Gegenstände ihrer Compositionen entlehnt. In Rom stellt eine Folge von Gemälden die vornehmsten Züge seiner Lebensgeschichte in einer seinem Andenken gewidmeten Galerie dar: eine edle und rührende Huldigung, welche die Malerei gewissermaßen sich schon in der Person Michel Angelo's im Palaste Buonarotti zu Florenz dargebracht hat.

---

[2]) Madame Jacquotot.

In Paris hat Raphael von dem Talente mehr als eines Malers zahlreiche Zeugnisse der Bewunderung in Gemälden erhalten, welche Ereignisse aus dem Laufe seines pittoresken Lebens darstellen, von seiner Einführung und Vorstellung am Hofe Julius II. durch Bramante an [3]), bis zu seiner Sterbescene, welche in zwei schätzbaren Compositionen von zwei geschickten Künstlern [4]) verschieden dargestellt ist: in der einen mit der treuen Einfachheit des Locals, des Zubehörs und der Gebräuche des Landes; in der andern mit der Freiheit, welche die Poesie der Malerei auf eine gewisse Zahl von Gegenständen anzuwenden erlaubt, je nachdem man ihr Bild mit der Größe oder Wichtigkeit der Ideen, an welche sie erinnern, oder der Gefühle, welche sich daran knüpfen, in Verhältniß bringen will.

So hat sich die dem Andenken Raphaels erwiesene Ehre von Zeitalter zu Zeitalter fortgepflanzt und vervielfältigt.

Auch die Geschichte ermangelte nicht, ihm in Italien ihren Zoll zu entrichten, einen Zoll, der von allen unwidersprechlich der schmeichelhafteste und unvergänglichste ist. Vasari hat in seiner großen Sammlung von Lebensbeschreibungen »de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architetti«, das Leben Raphaels ungefähr dreißig Jahre nach seinem Tode beschrieben, zu einer Zeit, als die Erinnerungen noch frisch, die Autoritäten noch am Leben und die Nachweisungen oder die Materialien bei weitem weniger zerstreut waren, als sie es jetzt sind.

Man kann der Ordnung, welche er darin befolgt hat, der Unparteilichkeit der darin gefällten Urtheile, der Richtigkeit seiner Kritik und seiner Bemerkungen nur Lob widerfahren lassen. Allein obgleich Vasari seine vielumfassende Biographie zu Florenz geschrieben hat, muß man doch anerkennen, daß ihn sein Gedächtniß mehr als einmal im Stiche gelassen hat. Ohne Zweifel ist es nur zu wahr, daß mitten unter den zahllosen Documenten, welche seine bändereiche Sammlung erforderte, es ihm nicht möglich war, in der Geschichte der Werke jedes einzelnen Künstlers die ängstliche Genauigkeit anzuwenden, welche eine jede verlangt hätte, noch auch die vollständige Aufzählung ihrer Arbeiten mitzutheilen.

---

[3]) Von Odoacre.

[4]) Von Monsiau und Bergeret.

So hat er z. B. nicht alle Werke, welche Raphael hervorgebracht hat, angeführt; die Erwähnung derselben steht in Hinsicht ihrer Ausdehnung nicht im Verhältniß zu der Wichtigkeit derselben; auch hat er diese Erwähnung nicht mit der umständlichen Beschreibung und Kritik begleitet, welche besonders ihren Werth erhöhet haben würde. Man hat wirklich Grund, sich darüber zu wundern, daß nach Vasari und mit seiner Hülfe es Niemand unternommen hat, in einem speciellen Werke das zu vervollständigen, was der Umfang und die Vielseitigkeit seiner Unternehmung ihm nicht erlaubt hatte, über Raphael zu sammeln. Man findet in der That sowohl in den Geschichten der Malerei von Lanzi und Fiorillo, als in den neueren Sammlungen von Lebensbeschreibungen der Maler wenig mehr als den von Vasari gegebenen Abriß von Raphaels Leben. Die späteren Schriftsteller haben sich besonders mit der Sorge beschäftigt, den florentinischen Biographen zu commentiren und seine Irrthümer zu berichtigen, wie Angelo Comolli es gethan hat in seiner »**Vita inedita di Raffaello**«, dem Werke eines Anonymus, welches nur ein Auszug aus Vasari ist.

In Frankreich ist Raphaels Leben von Vasari nur den Künstlern bekannt, und kann überhaupt nur von ihnen gelesen werden. Dennoch existirt eine französische Uebersetzung davon, welche wenig bekannt ist, wie sie es auch verdient; denn man kann von ihr nur sagen, daß sie weit weniger das Verlangen nach Bekanntschaft mit dem Original erzeugt, als sie von demselben zurückschreckt. In den übrigen Ländern des cultivirten Europa's ist auch noch kein Werk über Raphael erschienen, das einen allgemeinen europäischen Ruf erlangt hätte.

Es ist eine ziemlich allgemeine Sitte der Schriftsteller, wenn sie ein Werk herausgeben, den Nutzen desselben ins Licht zu stellen, und dadurch den Beweggrund, der sie zur Abfassung desselben veranlaßt hat, zu rechtfertigen. Wenn ich jedoch den Hauptbeweggrund angeben sollte, der mich nun zum zweiten Male dahin führt, dieses schwache Denkmal zur Ehre Raphaels zu gründen, so würde ich wiederholen, was ich schon in meiner ersten Ausgabe seiner Geschichte ausgesprochen habe, und es hier von neuem erklären, daß ich zu den größten Verehrern des Malers von Urbino gehöre. Ja, wenn ich, bei der Vergleichung der ausgezeichnetsten Genies in

verschiedenen Gattungen, denen ich eine Art von Cultus gewidmet habe, gedrungen würde, zu erklären, welchen Platz meine Bewunderung Raphael anweist, so würde man vielleicht begreifen, daß meine wahrhafte Absicht es gewesen ist (wenn ich anders das Talent dazu habe), dahin zu wirken, daß endlich in diesem durch die Schreibkunst allen Heroen des Ruhms errichteten Gedächtnißtempel ein Denkmal entstände, das im Stande wäre, seinen Ruhm der Unvergänglichkeit zu weihen.

In der That hat es für mich den Anschein, als ob Schriften, von welcher Art sie auch sein mögen (in physischer Hinsicht), die Eigenschaft besitzen, alle anderen Werke von Menschenhand überleben zu können. Da es nun ungewiß ist, ob in dem Schiffbruche der Literatur, wenn ja noch ein solcher eintreten sollte, gerade die besten Werke gerettet werden, kann man sich nicht an jeden Schriftsteller nach dem Beispiele der Vergangenheit mit der Hoffnung schmeicheln, sein Werk werde vom blinden Zufalle verschont werden.

Mein Buch, vom Standpunkte der Gegenwart und vielleicht auch von dem der Zukunft aus betrachtet, ist also vielleicht nur eine dem ersten Genie der modernen Malerei durch einen seiner größten Bewunderer dargebrachte Huldigung.

Uebrigens habe ich gethan, was in meinen Kräften stand, um diese Geschichte zu vervollständigen. Ich habe den Vortheil gehabt, fast alle Werke, von welchen ich Rechenschaft gebe, mit eigenen Augen zu wiederholten Malen zu sehen. Ich habe die historischen Notizen darüber einer chronologischen Ordnung unterworfen, die durchaus nothwendig war, um sowohl die von Raphael durchlaufene Bahn, als auch den fortschreitenden Gang seines Talentes ins Licht zu stellen.

Inhalt.

	Seite
Raphaels Geburt	1
Raphael wird ein Schüler Perugino's	3
Raphael verbindet sich mit Pinturichio bei den Malereien in Siena	9
Raphael verläßt Siena und kommt zum ersten Male nach Florenz	12
Gemälde der heiligen Katharina von Alexandrien	13
Raphael kommt zum zweiten Male nach Florenz, wo er sich eine Zeit lang aufhält	15
Heilige Familie für Lorenzo Nasi	16
Portrait des Angelo und der Madalena Doni	17
Raphael kehrt nach Urbino zurück. Gemälde, welche er daselbst verfertigte	—
Der heilige Georg zu Pferde	18
Der heilige Michael mit Ungethümen kämpfend	—
Raphael verläßt Urbino und begiebt sich zum dritten Male nach Florenz	19
Raphael benutzt Masaccio und Fra Bartolomeo	22
Der berühmte Carton Michel Angelo's	24
Die heilige Familie des Palastes Rinuccini	28
Die Grablegung Christi	29
Gemälde der Jungfrau, la Giardiniera genannt	31
Gemälde der Himmelfahrt Mariä für das Kloster Monteluce	—
Raphael wird durch den Papst Julius II. nach Rom berufen	33
Allegorische Figuren der gewölbten Decke	34
Der Streit über das heilige Sacrament	36
Schule von Athen	40
Der Parnaß	42
Die Malereien der Jurisprudenz	44
Ueber die Frage, ob Raphael Michel Angelo die zunehmende Großartigkeit seines Styls verdanke	46
Das Gemälde des Propheten Jesaias	51
Die Propheten und Sybillen in der Kirche della Pace	53
Vergleichung zwischen Michel Angelo und Raphael	55
Gemälde der Galathee im Palaste Farnese	58
Kleines Gemälde der Vision Ezechiels	59
Gemälde der Jungfrau von Foligno	60
Raphaels Malereien im Saale des Vatican	62
Gemälde der Messe von Bolsena	64
Das Gemälde Heliodorus	65
Die Befreiung des heiligen Petrus	68
Das Gemälde Attila	70
Malereien der Decke	72
Verzierungen der Logen des Vatican	74
Raphaels Schule	81
Gemälde der heiligen Cäcilie	82
Madonnen und heilige Familien Raphaels	85

Seite
Erste Classe der Raphaelischen Madonnenbilder 89
Madonna des Palastes Tempi zu Florenz . . . . —
Madonna della Seggiola 90
Die Madonna mit dem Schleier 91
Madonna des Herzogs von Alba zu London . . . . —
Die Madonna della Tenda 92
Zweite Classe der Madonnenbilder Raphaels . . . . —
Die Madonna mit der Wiege 93
Die Madonna mit dem langen Schenkel . . . . —
Die Madonna dell' Impannata . . . . —
Dritte Classe der Madonnenbilder Raphaels 95
Die Madonna mit dem Baldachin 96
Die Madonna mit dem Fisch . . . . —
Raphael befördert die Kupferstecherkunst in Italien. Er entwirft Zeichnungen für M. Antonio 99
Zeichnung der Heirath der Roxane 101
Zeichnung der Verläumdung . . . . —
Das Urtheil des Paris 104
Der Bethlehemitische Kindermord 105
Fortsetzung der Malereien in den Sälen des Vatican 106
Gemälde des Brandes von Borgo 108
Sieg des heiligen Leo über die Sarazenen 111
Rechtfertigung des Papstes Leo III. 113
Krönung Karls des Großen . . . . —
Nebenverzierungen in den Sälen des Vatican 115
Der Saal der zwölf Apostel Raphaels 117
Raphael als Portraitmaler betrachtet . . . . —
Portrait Julius II. 121
Portrait Leo's X. 122
Portrait Johanna's von Aragonien 125
Portrait des Dichters Tebaldeo 126
Portrait Balthasar Castiglione's 127
Portrait Bindo Altoviti's 128
Von dem Interesse, welches die Kritik der Werke Raphaels in seinen Portraits findet 130
Das Gemälde des Kreuztragens Christi, genannt lo Spasimo di Sicilia . 132
Gemälde der Madonna mit dem Beinamen „die Perle“ 136
Das Gemälde der Heimsuchung Mariä 138
Der heilige Johannes in der Wüste 139
Zwei andere Johannes in der Wüste 141
Gemälde der Sixtinischen Madonna zu Dresden . . . . —
Raphael als Architekt 142
Raphael als Baumeister von St. Peter 144
Der Grundriß zu St. Peter nach Raphael 146
Der Palast dell' Uguccioni 148
Der Palast Pandolphini 149
Raphaels Palast zu Rom . . . . —
Villa Madama 151
Der Pferdestall Augustin Chigi's 152
Palast bei St. Andrea della Valle . . . . —
Die Capelle Augustin Chigi's . . . . —
Die Bildsäule des Jonas in dieser Capelle 153
Malereien aus der biblischen Geschichte auf den kleinen Decken der Logen . 155
Von der Farnesina und der Fabel der Psyche 165
Zeichnungen der Fabel von der Psyche 168

Seite
Gemälde der Fabel von Psyche und Amor in der Farnesina 169
Die Fornarina 175
Gemälde der heiligen Margaretha 176
St. Michael, wie er den Engel der Finsterniß zu Boden schmettert . . . 177
Die heilige Familie im königlichen Museum zu Paris 178
Raphael stellt die antiken Gebäude Roms wieder her 181
Die für die Tapeten im Vatican von Raphael ausgeführten Cartons . . . 185
Jesus, wie er dem heiligen Petrus die Schlüssel übergiebt 191
Ananias, von Petrus vom Schlage gerührt 192
Paulus und Barnabas in der Stadt Lystrâ 194
Paulus, wie er zu Athen predigt 196
Der wunderbare Fischzug 198
Petrus und Johannes, welche einen Blinden heilen . . . . —
Anbetung der Magier 200
Der auferstandene Christus, wie er der Magdalena erscheint. Die Schüler zu Emmaus 201
Der Bethlehemitische Kindermord 202
Die Himmelfahrt Christi 205
Die Bordüren der Tapeten . . . . —
Von dem Schicksale, welches Raphaels Cartons betroffen hat 207
Ueber die Arbeit und den gegenwärtigen Zustand der Tapeten 208
Der Saal Constantins 209
Die Figuren der Gerechtigkeit und Sanftmuth 211
Vorwürfe, die sich auf die Geschichte Constantins beziehen 212
Die Vision Constantins 213
Die Schlacht Constantins 214
Neue Angaben über die Rivalität zwischen Raphael und Michel Angelo . . 220
Die Verklärung Christi 225
Noch einige Facta, welche sich auf die Geschichte Raphaels beziehen . . . 232
Raphaels Tod 237
Die durch Raphaels Tod verursachte Trauer 239
Die Ehrenbezeigungen, welche seinen irdischen Resten erwiesen wurden . . 240
Physisches Portrait Raphaels 243
Moralisches Portrait Raphaels 246
Kritische Untersuchung der Eigenschaften Raphaels als Maler 249
Erfindung 254
Composition 256
Ausdruck 258
Zeichnung 262
Colorit und Manier 265
Raphaels Schule 269
Wichtige Erwägung, als Resultat dieser Geschichte 273

Anhang.

1. Raphaels Genealogie 278
2. Empfehlungsschreiben der Herzogin von Urbino an den Gonfalonier Soderini —
3. Inschrift an Raphaels Hause zu Urbino 279
4. Raphaels Brief an seinen Oheim, geschrieben zu Florenz, d. 11. Apr. 1508 —
5. Auszug aus einem Briefe des Marchese Lois de Torres an den Vice-Fürst Borghese, u. s. w. 280
6. Raphaels Brief an Francesco Raibolini, mit dem Beinamen Francia, datirt Rom, den 5. September 1508 281
7. Ueber Raphaels Zeichnungen 282
8. Raphaels Brief an Balthasar Castiglione 283

Seite
9. Italienische Uebersetzung des Breve's Leo's X., welches Raphael zum Architekten von St. Peter ernennt 283
10. Breve Leo's X., welches Raphael zum Director der Antiquitäten ernennt 284
11. Contract zwischen Raphael und dem Kloster Monteluce, 1516 . . . 285
12. Auszüge aus dem Briefe oder dem Berichte an Leo X., und aus einigen gleichzeitigen Schriftstellern, aus denen hervorgeht, daß Raphael der Verfasser dieses Berichtes ist 286
13. Auszüge aus einem Briefe Raphaels an seinen Oheim, nach Richardson 287
14. Auszug aus einem Briefe des Cardinals Bembo an den Cardinal Bibiena 289
15. Brief über Raphaels Tod, geschrieben von Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vettor. Rom, den 11. April 1520 . . . . —
16. Fragment aus einem Briefe Calcagnini's, Raphaels Charakter betreffend 290
17. Poesien, welche Raphael beigelegt werden . . . . —
18. Raphaels Portrait nach Bellori 291
19. Des Cardinals Bembo Grabschrift auf Raphael . . . . —
20. Inschrift von Carlo Maratte auf Raphaels Büste 292
21. Grabschrift auf die Nichte des Cardinals Bibiena . . . . —
22. Verse und Anderes zu Raphaels Lobe . . . . —
Auszug aus einem Briefe des Herrn Nibby an Quatremère de Quincy, die Entdeckung der irdischen Ueberreste im Pantheon betreffend 294

Geschichte Raphael's

und

seiner Werke.

Geschichte Raphaels
und seiner Werke.

Raphaels Geburt.

In der kleinen Stadt Urbino im Kirchenstaate wurde Raphael im Jahre 1483 geboren. Sein Familienname war ursprünglich **de' Santi** oder **Sancti**, aber der Sprachgebrauch hat ihn ganz italienisirt, indem sie denselben in **Sanzio** verwandelte.

Die Santi oder Sanzio waren eine alte Familie in Urbino, wo sie sich bei einem mittleren Vermögenszustande in Ansehn erhalten hatten; diese Familie hatte ihr Geschlechtsregister. Nach einem fast gar nicht verdächtigen Zeugnisse fand man dieses Geschlechtsregister auf einer Rolle, welche Antonio de' Santi, der Sohn von Julius, dem Stammvater der Familie, in der Hand hielt, auf einem Portrait von ihm, welches der Cardinal Albani besaß, der nachher unter dem Namen Clemens XI. Papst wurde. Daher hat Bellori die Genealogie copirt, welche man am Schlusse dieses Werkes wörtlich mitgetheilt findet. [1]) Sie enthält die Namen einer Reihe von urbinischen Bürgern, die in ihrer Vaterstadt bekannt waren, wo sie mehr als eine Art von Gewerbe getrieben und sich in verschiedenen Beschäftigungen nützlich gemacht hatten. Man findet auch mehrere Maler unter ihnen: Raphael war der fünfte in dieser Familie, der sich der Malerei widmete; angeerbt war ihm jedoch mehr das Gewerbe, als das Genie und der Ruf.

Nicht etwa als ob Johannes Sanzio für seine Zeit ein Künstler ohne Werth gewesen wäre. Mehr als ein Werk seines Pinsels fordert von einer unparteiischen Kritik, daß man, ungeachtet

---

[1]) Siehe **Vasari**, Vit. de' Pittori etc. Thl. III. S. 160. in der Ausgabe von Florenz und Livorno 1767 — 1771. Siehe den Anhang Nr. 1. am Ende dieses Werkes.

der Schwäche des Colorits und der Schüchternheit des Styls, jenen von der Epoche der wieder aufblühenden Künste unzertrennlichen Erscheinungen, dennoch die sichern Anzeichen von Fortschritten darin anerkenne, welche bald noch andere herbeiführen sollten. Die Nachforschung, welche man in Italien nach mehreren Talenten angestellt hat, welche Raphaels Vorläufer waren, weiset ihm einen ehrenvollen Platz unter denselben an [2]). Dennoch kann man an ihm noch eine neue Art von Verdienst erkennen, die, daß er sich selbst nicht mehr Verdienst beimaß, als er hatte, und daß er errieth, sein Talent werde bald übertroffen werden. Dieser seltenen Bescheidenheit verdanken wir einen Raphael.

Sobald er geboren war, widmete ihm Johannes Sanzio die ganze Sorgfalt, welche ein einziger, ersehnter Sohn von einem zärtlichen Vater zu erwarten hat. Er wußte, daß, wenn die Gewohnheiten des Menschen von seiner frühesten Kindheit herrühren, die Erziehung, welche ihnen die Richtung giebt, auch mit der ersten Kindheit ihren Anfang nehmen muß; daß alsdann die Mutter den Beruf hat, ihm die ersten Lehren zu geben, welche sein Herz zur Tugend bilden sollen. Er duldete nicht, daß eine Fremde die ersten Liebkosungen seines Sohnes erhielt. Mit der Muttermilch scheint Raphael den Geschmack an der Malerei eingesogen zu haben. Die ersten Spielsachen seiner Kindheit waren die Kunstwerkzeuge seines Vaters, und dieser unterstützte gern eine Neigung, welche einen außerordentlichen Beruf anzudeuten schien.

In der That bemerkte er bald, daß das Kind, aus dem er einen Gehülfen und Gefährten seiner Arbeiten bildete, schon zu geschickt war, um noch ferner sein Schüler zu bleiben [3]). Die väterliche Liebe konnte ihn allein veranlassen, so der Rolle eines Lehrers zu entsagen. Johannes Sanzio that noch mehr: da er seinem Sohne den berühmtesten Maler, der damals lebte, Pietro Vanucci, mit dem Beinamen **il Perugino**, zum Lehrer geben

---

[2]) Dahin gehören: eine heilige Familie mit der Jungfrau auf einem Throne; eine Heimsuchung der heil. Elisabeth in der Kirche **de' Minori Osservanti.** In Berlin: die Jungfrau auf einem Throne, mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes.

[3]) Man führt unter den Werken dieser ersten Epoche, eine Madonna an, die er **al fresco** im Hofe seines väterlichen Hauses gemalt hatte.

wollte, unternahm er die Reise nach Perugia, gewann die Freundschaft dieses Mannes und glaubte von ihm eine große Gunstbezeigung zu empfangen, als er von ihm das Versprechen erhielt, daß er seinen Sohn Raphael unter die Zahl seiner Schüler aufnehmen wollte, unter denen die Nachwelt die Namen mehr als eines noch jetzt berühmten Künstlers, wie z. B. den des Bernardino Pinturichio, aufbewahrt hat.

Raphael wird ein Schüler Perugino's.

Während Perugino von Anfang an, erstaunt über die frühe Reife von Raphaels Talent im Zeichnen, und erfreut über die Anlagen, über das Aeußere und die Anmuth seines Zöglings, voraussah, daß er bald sein Meister werden würde, ahmte der Jüngling seinerseits Perugino nach, als ob er nie aufhören würde, sein Schüler zu sein. Die Copien des Einen unterschieden sich nicht von den Originalen des Andern. Wenn der Schüler mit an den Werken des Lehrers gearbeitet hatte, so schien die Arbeit doch von einer Hand herzurühren [4]).

Eine auf diesen Punkt sich stützende Kritik, welche nur in Italien durch Vergleichung der Originale aus dieser Epoche angestellt werden kann, setzt die außerordentliche frühe Reife Raphaels noch weiter zurück, als wir es gethan haben. In der That würde aus dieser Untersuchung hervorgehen, daß Raphaels Genie nicht gerade in der Ausführung, sondern in Hinsicht des Geschmacks und der Grazie auf Perugino's Talent einen besondern Einfluß gehabt hätte. So würde der Schüler dem Meister wichtige Lehren gegeben haben, eine Erscheinnng, die beiden auf gleiche Weise zur Ehre gereicht.

Wenn man den Zustand der Malerei in den Schulen dieser Zeit, sogar in der Perugino's, ins Auge faßt, so muß man anerkennen, daß die Kunst noch nicht sehr vorgeschritten war; aber sie schritt fort auf dem besten Wege, auf dem Wege der Nachahmung der einfachen Natur. Ziemlich viel Armuth in der Erfindung, Schüchternheit in den Operationen des Pinsels, Trockenheit, jedoch auch Reinheit in der Zeichnung, wenig Tiefe in den Tinten, wenig Verschmelzung in den Farben, aber Klarheit und

---

[4]) Vasari, Vit. de' Pittori etc. tom. III. pag. 161.

Frische im Ton; Einfachheit in der Composition, wenig Ausdruck und Bewegung, aber Natürlichkeit in den Stellungen und Mienen des Kopfes: das sind die Hauptzüge, welche die Schulen jener Zeit, eines Bellino zu Venedig, eines Franzia zu Bologna, eines Guirlandai zu Florenz, eines Pietro Vanucci zu Perugia charakterisiren, und die man auch, doch schon mit geringer Verschiedenheit, in Raphaels Productionen findet, so lange er noch unter Leitung seines Lehrers stand.

Man kann nicht bestimmen, was aus den bildenden Künsten der Neuern geworden wäre, da sie des gewöhnlichen Anblicks des menschlichen Körpers beraubt sind, dessen Studium in den Sitten Griechenlands eine Art öffentlichen Unterrichts gefunden hatte, wenn nicht die Modelle des Alterthums, welche plötzlich wieder zu Tage kamen, gleich einer belebenden Sonne die Keime der neuen Schulen befruchtet und ihr Gedeihen beschleunigt hätten.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatten die Medici, vorzüglich Lorenz der Großmächtige (il Magnifico), in ihrem mit Werken des Alterthums angefüllten Palaste allen Künstlern eine Art von Akademie eröffnet. Die zeichnenden Künste gingen auf einmal aus der Kindheit in das Mannesalter über. Schon Masaccio war als der Vorläufer der Revolution, welche bevorstand, erschienen. Bald darauf führten Michel Angelo und Leonardo da Vinci, welche das Gängelband einer schüchternen Routine durchrissen hatten, die Wissenschaft des Zeichnens, obgleich auf verschiedenen Wegen, sehr weit fort, als der Zufall Raphael gewissermaßen würdig machte, indem er ihn aus Perugino's Schule herausführte. Als gewisse Geschäfte diesen Meister nach Florenz berufen hatten, benutzte sein Schüler diese Gelegenheit, um in der Umgegend von Perugia einige Excursionen zu machen.

Raphael verläßt die Schule Perugino's. Seine ersten Werke.

Von jetzt an versuchte Raphael mit eigenen Flügeln zu fliegen in mehr als einem Werke, das, obgleich noch immer im Geschmack der Schulen jener Zeit, doch schon den Unterschied verräth, und zwar darin, daß, wenn man auch noch nicht den ganzen Raphael darin entdeckt, man doch schon bis zu einem gewissen Punkte denjenigen, welcher sein Lehrer, darin aus den Augen verliert.

Ungeachtet der von Vasari in seinen Notizen über die ersten Werke Raphaels befolgten Ordnung scheint Raphael doch zuerst in Citta di Castello eine Anzahl von Gemälden gemalt zu haben, für deren einzigen und alleinigen Urheber man ihn ohne Bedenken anerkennen kann. Lanzi berichtet es als eine von ihm selbst in dieser Stadt aufgegriffene Tradition [5]), daß er im Alter von 17 Jahren das Gemälde des heil. **Nicola da Tolentino a gli Eremitani** malte, dessen Vasari [6]) bloß erwähnt, um zu sagen, daß, wenn man nicht Raphaels Namen darauf läse, man es für ein Werk des Perugino halten würde. Allerdings in Hinsicht des Styls, sagt der scharfsinnige Lanzi; aber die Composition gehört nicht mehr der Manier dieser Zeit an. Perugino hätte die heil. Jungfrau auf einem Throne sitzend, und die Heiligen ringsum stehend dargestellt. Raphael aber läßt den heil. Nicolaus von der Jungfrau und vom heil. Augustin krönen, indem sie von Wolken getragen werden; oben auf dem Gemälde befindet sich eine Glorie, worin der ewige Vater mitten in einem Chor von Engeln erscheint; zwei sind davon getrennt und halten die Inschrift, welche das Lob des heil. Eremiten verkündigt [7]).

Aus derselben Epoche rührt in derselben Stadt das Gemälde her, welches er für die Kirche des heil. Dominik malte. Es ist ein Christus am Kreuze mit zwei neben ihm schwebenden Engeln, von denen der eine das aus der rechten Hand strömende Blut in einem Kelche auffängt; der andere hält zwei Kelche, um mit dem einen das Blut der linken Hand, und mit der andern das Blut der von der Lanze durchbohrten Seite aufzufangen. Die heil. Jungfrau, Johannes, Magdalena und ein anderer Heiliger sind Zeugen dieses mysteriösen Schauspiels der Leiden des Erlösers; Gott der Vater erscheint oben auf dem Gemälde [8]). Alle diese Figuren könnten für die besten Figuren Perugino's gelten; aber man muß die Jungfrau davon ausnehmen, denn die Schönheit

---

[5]) **Storia pittorica. tome III. pag. 44.**

[6]) Vasari sagt, daß dieses Gemälde für die Kirche des heil. Augustin gemalt war.

[7]) Dieses Gemälde, welches Pius VI. angekauft hat, wird im Vatican aufbewahrt.

[8]) Dieses Gemälde, dem Cardinal Fesch zugehörig, ist lange in Paris gewesen. 1823 wurde es nach Rom gebracht.

derselben, welche für die Kunst jenes Meisters unerreichbar war, hat sein Schüler auch nur in den letzten Erzeugnissen seines Pinsels übertroffen.

Raphael hatte seinen Namen und sein Alter von 17 Jahren auch auf das Gemälde einer heiligen Familie geschrieben, welche Morcelli [9]) zu Fermo bei einem vornehmen Manne dieser Stadt gesehen hat, und nach eigner Anschauung beschreibt. Die Jungfrau ist dargestellt, indem sie mit beiden Händen den leichten Schleier aufhebt, welcher über die Wiege des schlummernden Christkindes ausgebreitet ist. Der heil. Joseph steht dicht daneben und auf seinem Stocke liest man folgende Inschrift: **R. S. V. A. A. XVII. P. Raphael Sanctius Urbinas ann. aetatis 17 pinxit.** Dies ist die erste Idee einer Composition, welche er in der Folge wiederholt hat; er hat darin nichts verändert, als die Lage des Kindes, welches, statt eingeschlummert zu sein, aufwacht und seiner Mutter die Arme entgegenstreckt.

Raphael hatte schon zu Perugia vor den Gemälden, welche wir angeführt haben, eine Himmelfahrt der heil. Jungfrau für Maddelena degli Oddi gemalt, und Vasari, der sie erwähnt, fügt hinzu, daß man dieses Gemälde für eins der besten Werke von Perugino halten könnte. Das heißt aber zu wenig gesagt; man bemerkt darin ein Verdienst, welches diesem Meister nicht angehören kann: dieses Verdienst ist der Ausdruck der verschiedenen Gefühle, welche die Apostel empfinden, indem sie das Grab leer finden. Perugino kannte noch nicht die Kunst, die Gemüthsbewegungen der Seele durch die Augen darzustellen; diese Kunst bemerkt man dagegen schon in Raphaels ersten Zeichnungen [10]).

Als die Zeit den Ruf seines Talentes immer mehr erhöhte, wetteiferten, vorzüglich in den letzteren Jahren, die Liebhaber mit einander, um die ersten Versuche eines Genies, das schon in seinen Schülerarbeiten seine künftige Vortrefflichkeit ankündigte, auf-

---

[9]) S. **Morcelli, de stylo inscript. lat. p. 476.** Diese Notiz ist aus der **Storia pittorica tom. II. p. 45.** ausgezogen.

[10]) Man darf diese Himmelfahrt der Jungfrau nicht mit der verwechseln, wovon wir weiter unten reden werden, welche Raphael 1516 für das Kloster Monteluce in Perugia zu vollenden übernommen hatte, und welche nach seinem Tode durch die vereinte Mühe von Francesco Penni und Giulio Romano ausgeführt wurde.

zufinden, zu untersuchen und an den Tag zu bringen. Indessen mußte der Glanz seiner spätern Werke lange Zeit hindurch die Aufsuchung der ersten Stufen, auf denen er aufstieg, in den Hintergrund stellen; erst seit 50 Jahren hat man eine große Anzahl der Erzeugnisse seines ersten Alters, die wir hier nur kurz anzeigen wollen, aus der Verborgenheit hervorgezogen [11]).

Es würde uns sehr schwer werden, wenn wir die Neugierde des Lesers über die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit der Authentie von Raphaels Werken in seiner ersten Manier vollkommen befriedigen wollten. Diese Kritik hat, wie man leicht erachten kann, vorzüglich außerhalb Italien, mit Ungewißheiten zu kämpfen, deren Lösung uns jedoch weder für die Ehre des Künstlers noch für die Treue seines Biographen von Wichtigkeit zu sein scheint. Zweifelsohne muß man es einräumen, daß die Geschichte, welche mit Interesse die geringsten Facta aus der Kindheit und dem Jugendalter berühmter Personen sammelt, um die Vorzeichen der Eigenschaften, durch welche sie später berühmt wurden, ins Licht zu stellen, — man muß es, sage ich, einräumen, daß die Geschichte hier nicht umhin kann, in den ersten Versuchen des Ko-

---

[11]) Zu Perugia, bei dem Prior der Camaldulenser, ein kleines Crucifix **al fresco**. — In der Sacristei zu St. Peter bei den schwarzen Benedictinern, zwei **al fresco** gemalte Kinder, nach Perugino copirt. — Dasselbe Kloster besaß zwei kleine Gemälde aus Raphaels Jugend, welche von den Franzosen weggenommen sind. — Im Palast Penna bewundert man in Hinsicht der Zeichnung und der Grazie ein kleines rundes Gemälde, das die Madonna und das Christkind darstellt, von Raphael in Perugino's Manier gemalt. — Man rühmt noch immer zu Perugia im Hause **Connestabili** das Gemälde einer Jungfrau, die das Christuskind hält, welches mit einem aufgeschlagenen Buche spielt. Man bewahrte dabei einen jetzt verloren gegangenen Brief auf, welcher die Originalität dieses Gemäldes bezeugte. Dasselbe ist 1821 in Kupfer gestochen. — Herr Camuccini zu Rom besitzt ein von Raphael gemaltes Diptychon. Es bestand aus 5 Abtheilungen; die Jungfrau, welche auf der mittelsten stand, ist verwischt; aber auf der einen Seitenabtheilung sieht man noch St. Catharina, und auf der andern St. Magdalena. — Auch besitzt Herr Camuccini noch eine Jungfrau mit dem Christuskinde, welches von seiner Mutter eine Blume hinnimmt, auf Holz gemalt. — Für ein Werk in Raphaels erster Manier, aber gleichsam als den Uebergang zur zweiten bildend, gilt ein Gemälde, das zuletzt im Besitze des berühmten Kupferstechers Longhi zu Mailand war, und einen heil. Sebastian im Brustbilde darstellt. Zwischen der Physiognomie dieses Heiligen und der, in welcher sich Raphael in der berühmten Malerei der athenienfischen Schule zu Rom dargestellt hat, findet man eine frappante Aehnlichkeit — Wir finden auch noch, als zur Galerie jenes berühmten Künstlers gehörig, ein sehr kleines Gemälde von Raphael angeführt, das auf Holz gemalt ist, worauf er die Verkündigung Mariä dargestellt hat. Die Jungfrau sitzt, und der Engel liegt halb vor ihr auf den Knien.

ryphäen der neuern Malerei die Proben von dem zu zeigen, was er in den Werken leistete, die ihm den Vorrang erworben haben, den er seit drei Jahrhunderten eingenommen und behauptet hat. Jedoch wenn man überhaupt erwägt, daß eine Geschichte im eigentlichen Sinne des Worts, nämlich eine Geschichte des Künstlergenies, die sich auf die Vergleichung und die Natur seiner Werke gründet, von einem bloßen Inventario oder einem Kataloge sich unterscheiden muß, so wird man es uns verzeihen, wenn wir hier die Musterung und Kritik einer ziemlich großen Anzahl von Raphaels ersten Erzeugnissen unterdrückt haben, über welche noch einige Ungewißheit herrschen kann.

Der Geschichtschreiber befindet sich bei dieser Art von Geschichte schon in Verlegenheit, wenn er statt zu erzählender Thatsachen nur Werke zu beschreiben hat, und noch dazu, ohne daß er dem Leser einzelne Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten deutlich machen kann, bei denen die Hülfe der Augen nöthig wäre. In der That, man müßte Raphaels Geschichte beim Anblick und in Gegenwart seiner Werke schreiben. Der Uebelstand für den, welcher sie schreibt, liegt einerseits darin, daß die Zerstreuung seiner Werke die Vergleichung derselben erschwert, und andererseits darin, daß er genöthigt ist, immer an das bloße Gedächtniß des Lesers zu appelliren.

Jedoch hat die Kupferstecherkunst, deren erster Beförderer, wie wir sehen werden, Raphael in Italien gewesen ist, ihm den Dienst geleistet hat, daß sie seine Compositionen, vorzüglich seit funfzig Jahren, dergestalt vervielfältigt hat, daß kaum einzelne seiner ersten Werke den Nachforschungen der Kupferstecher entgangen sind.

Diesem glücklichen Umstande werden wir es verdanken, daß wir mit wenigen Ausnahmen die chronologische Ordnung seiner Erzeugnisse verfolgen, sie erwähnen und gleichsam sie vor Augen habend, ihre Zusammenstellung und Composition beschreiben und so auf jedes Gemälde die Aufmerksamkeit des Publikums richten können, welches die Copien davon täglich vor Augen hat.

Gemälde des Sposalizio, oder Verheirathung der Jungfrau.

Dies kann schon bei einer der ersten Compositionen in Anwendung gebracht werden, welche lange Zeit Raphaels Genie

allein zugeschrieben wurde, welches aber neuere Untersuchungen [12]) bloß als ein Werk seines Pinsels haben erkennen lassen. Dieses Gemälde stellt die Hochzeit der Jungfrau dar und wurde für die Kirche des heil. Franziscus in Citta di Castello gemalt. Es muß aus einer spätern Zeit, als 1501 herrühren, wo die vorhin angeführten Werke vollendet waren.

Dieses Gemälde, welches Longhi's Kupferstich seit einigen Jahren in ganz Europa bekannt gemacht hat, war unstreitig mehr als eine bloße Nachahmung Perugino's durch Raphael, vorzüglich was die Composition betrifft. Das Original war für den Altar des heil. Joseph in der Kathedrale von Perugia 1495 ausgeführt; es wurde während der letzten Revolutionen, welche Italien ausgeplündert haben, weggenommen, und man hat nie wieder etwas davon gehört. Jedoch sind die, welche das Original und Raphaels Nachahmung gekannt haben, der Meinung, daß man in dieser letztern, außer der dem Meister von seinem Jünger dargebrachten Huldigung, in der Manier der Malerei eine Ueberlegenheit der Ausführung bewunderte, welche die Manier Perugino's weit hinter sich zurückließ. Man erkannte darin noch ein Verdienst an, welches schon Vasari [13]) rühmte, nämlich den Hintergrund, der den kreisförmigen, von Säulen umgebenen Tempel darstellt und der ganzen Scene als Perspectiv dient. Der Styl ist so rein, die Profile und Einzelheiten vereinigen mit der Richtigkeit der Verhältnisse eine solche Vollendung in der Ausführung, daß der schon angeführte Biograph sich nicht hat enthalten können, das Talent zu bewundern, welches schon damals alle Schwierigkeiten spielend überwand. **Cosa mirabile a vedere le difficolta che andava cercando.**

Raphael verbindet sich mit Pinturichio bei den Malereien in Siena.

Die chronologische Ordnung, welcher die Geschichte Raphaels seine Werke unterwirft, kann jedoch nicht mit der Präcision verstanden und befolgt werden, welche bei andern Arten der Erzählung die regelmäßige Folge der Zeiten, Thatsachen und Personen

---

[12]) Dieses Gemälde ist auf sehr feine, auf Holz geleimte Leinwand gemalt. Die Architectur des Tempels und der ganze gepflasterte Boden sind, wie das Fresco, al graffito ausgeführt.

[13]) Vasari, ibid. tom. III. p. 162.

bestimmt. Es ist bekannt genug, daß in der Kunst es Werke gibt, welche in verschiedenen Epochen angefangen, liegen gelassen und wieder aufgenommen sind, während der Künstler sich mit kleinern Arbeiten beschäftigen konnte, deren Erwähnung bedeutendern Unternehmungen vorausgehen mußte, die früher angefangen waren, welche die Geschichte jedoch erst später erwähnt, weil ihre Vollendung einer spätern Zeit angehört.

So muß man sich in Beziehung auf die Data die großen al fresco-Arbeiten erklären, bei denen Pinturichio in den drei ersten Jahren des 16ten Jahrhunderts Raphael als Mitarbeiter angenommen hatte.

Pinturichio gehörte auch zu Perugino's Schule, in der er Raphael hatte kennen und seine aufkeimenden Talente schätzen lernen müssen. Nachdem er, selbst noch jung, zu Rom gearbeitet hatte, wo er sich die Gunst des Cardinals Piccolomini, Neffen des Papstes Pius II., erworben hatte, erhielt er von diesem Cardinal den Auftrag, die Fresco-Malereien in der Bibliothek auszuführen, welche jetzt die Sacristei der Kathedrale von Siena geworden ist. Diese Bibliothek war vom Papst Pius II. (Aeneas Silvius Piccolomini) erbaut, und der Cardinal wollte ein historisches Denkmal daraus machen, welches das Andenken an die großen Thaten seines Oheims verewigen sollte.

Es kam also darauf an, hier in sehr ausgedehnten Räumen die Hauptzüge seines Lebens, seine Gesandtschaften an verschiedene Höfe, seine Unterhandlungen, seine Erhebung zum Papste, die denkwürdigen Ereignisse seiner Regierung, seinen Tod und die Fortschaffung seiner irdischen Reste von Ancona nach Rom darzustellen.

Die Malerei wagte es in dieser Epoche entweder gar nicht, sich auf große historische Compositionen einzulassen, oder sie verkleinerte dieselben nach dem Maßstabe ihrer Mittel. Der Künstler componirte nicht, sondern stellte vielmehr eine Reihe von meist isolirten Figuren zusammen, die symmetrisch auf einer Fläche geordnet waren. Pinturichio scheint uns bei dieser großen Reihe von Compositionen der erste gewesen zu sein, der das Joch der gewöhnlichen und schüchternen Methode seiner Zeit abschüttelte. Jedoch ungeachtet dieses Verdienstes, ungeachtet mehr als eines seiner Werke und vorzüglich derer, welche man noch heute zu

Spello am Hochaltare der Kathedrale bewundert, trägt Vasari [14]) kein Bedenken zu sagen, daß er zu seiner Zeit mehr Ruhm erlangte, als seine Werke verdienten.

Wir müssen jedoch zu seiner Ehre gestehen, daß die Nachwelt es ihm Dank wissen muß, daß er sich bei einer Unternehmung, welche eben so viel Fruchtbarkeit in der Erfindung, als Leichtigkeit in der Ausführung erforderte, den jungen Raphael als Gehülfen annahm. Auch wählte er ihn nicht etwa als ein untergeordnetes Talent aus, noch als einen von den Künstlern, deren Fertigkeit man bei solchen Partien der Arbeit anwendet, bei denen es allein auf technische Fertigkeit ankommt. Vasari sagt es uns deutlich genug, daß Raphael bei diesem Werke die Hauptrolle hatte. Er entwarf, sagt derselbe [15]), die Skizzen und Zeichnungen aller Gegenstände. Freilich spricht er an einer andern Stelle [16]) nur von einigen Zeichnungen und Cartons. In Siena ist jedoch die Tradition für die erstere Behauptung.

Welche von beiden man auch annehmen, welches der Antheil an der Arbeit sein mag, den man Raphael bei dieser großen Unternehmung zuschreibt: Jedermann wird über einen wichtigern Punkt mit uns übereinstimmen, nämlich über die Neuheit des Styls und der Erfindung, die man in den Gemälden der Sakristei zu Siena findet, und über die Nothwendigkeit, darin den Einfluß eines neuen Genies anzuerkennen. Nach dem doppelten Zeugnisse, welches wir angeführt haben, kann man nun nicht zweifeln, daß dies Raphaels Genie war. Und auf welche andere Weise konnte er seine Mitwirkung fühlbarer machen, als durch die Skizzen, Zeichnungen und Cartons, welche für den Fresco-Maler dasselbe sind, was die Modelle für den Bildhauer? Aber es scheint, als ob er noch einen wichtigern und persönlichern Antheil an dieser Arbeit bei der Ausführung der Frescomalerei dieser großartigen Unternehmung hatte, als Vasari zu verstehen giebt.

Man kann in der That nicht daran zweifeln, daß einige Par-

---

[14]) Ebbe non di meno molto maggior nome che le sue opere non meritavano. Vit. de Pinturichio, tom. II. pag. 496.

[15]) Gli schizzi e li cartoni di tutte le storie furono di mano di Raffaello da Urbino, allora giovinetto. Vasari, ibid.

[16]) Gli fece alcuni di disegni e cartoni di quell' opera. Vasari, ibid.

tien ganz und gar von ihm ausgeführt sind. Außer andern Zeugnissen lesen wir in Orsini's Lobrede auf Pietro Perugino (S. 251.): »daß man allgemein die Composition in der Nähe des Fensters, das dem Eintretenden zur Rechten liegt, worin man sein Portrait in der Gestalt eines schönen jungen Mannes zu Pferde zu erblicken glaubt, für Raphaels Werk halte.« Das Carton dieser Composition wird zu Florenz in der Sammlung der Zeichnungen Raphaels aufbewahrt. Obgleich in mehr als einer Beziehung zwischen diesen Werken und denen in den Sälen des Vaticans ein großer Abstand herrscht, so müssen sie doch in der Geschichte der Malerei Epoche machen. Wenn man sie mit dem vergleicht, was bis dahin im Allgemeinen geschehen war, so findet man, daß die Kunst schon wirklich mehr Reichthum in der Erfindung, mehr Größe in der Anordnung, mehr Lebendigkeit und Abwechselung im Styl gewonnen hatte, als man bis dahin in den Werken der Malerei gesehen hatte.

Raphael verläßt Siena und kommt zum ersten Male nach Florenz.

Raphael scheint die Arbeiten zu Siena und Pinturichio vor dem Ende der Unternehmung verlassen zu haben. Die Arbeit selbst muß 1503 vollendet worden sein, wie das den 30. April desselben Jahres gemachte Testament des Cardinals Piccolomini zu verstehen giebt [17]).

In diesem Zeitraume läßt Vasari Raphael zum ersten Male nach Florenz kommen, was sehr glaublich ist; aber der Beweggrund, der ihn zu dieser ersten Reise nach dieser Stadt veranlaßt haben soll, ist weit unwahrscheinlicher. Es war dieser, so sagt Vasari, das Verlangen, die berühmten Cartons von Leonardo da Vinci und von Michel Angelo zu sehen. Hier findet ein Irrthum, ein Anachronismus statt; denn Leonardo da Vinci konnte sein Carton nicht vor 1503 vollenden [18]), und Michel Angelo vollendete das seinige erst lange nach 1504 [19]). Daraus muß man

---

[17]) Siehe die Beweise davon in Comolli, Vit. inedit. di Raffaello, p. 10, note 16.

[18]) Memorie istoriche di uom' illustri della Toscana; Livorno, 1757 in 4to, tom. I. pag. 118.

[19]) Lanzi ist nach dem Breve des Papstes Julius II., welches Michel Angelo nach Rom zurückruft, der Meinung, daß der Carton 1506 vollendet wurde, dem Datum des Breve; und Vasari (S. 191.) sagt, daß Michel Angelo, von Rom entflohen und in Florenz angekommen, sein Carton in drei Monaten

den Schluß ziehen, daß Raphael schon einmal vor dem Jahre 1504 nach Florenz gekommen ist, wie das Datum des Empfehlungsbriefes der Herzogin von Urbino, welchen wir bald mittheilen werden, angiebt.

Diese Untersuchung über die Data der Zeiten könnte an und für sich betrachtet, als unbedeutend erscheinen, obgleich sie dahin abzweckt, daß auf die ersten Jahre von Raphaels Malerleben mehr Licht falle; aber sie hat doch einige Wichtigkeit erlangen müssen in Beziehung auf die beiden entgegengesetzten Meinungen, welche so viele Schriftsteller über die Frage gehabt haben, wann, wie und bis zu welchem Grade Michel Angelo einen Einfluß auf Raphaels Talent und Geschmack gehabt habe, eine Frage, auf welche wir im Laufe dieser Geschichte noch öfter zurückkommen werden.

Gemälde der heiligen Katharina von Alexandrien. Gest. von Desnoyers.

Wir glauben einzig und allein auf das Zeugniß des Styls und des Colorits, welche offenbar der ersten Manier Raphaels angehören, ein hübsches Oelgemälde hierher setzen zu müssen, welches in kleiner natürlicher Größe die heil. Catharina von Alexandrien mehr als dem halben Leibe nach darstellt. Dieses auf Holz gemalte Gemälde ist 2 Fuß 3 Zoll hoch und 1 Fuß 9 Zoll breit, wurde lange zu Rom im Palast Aldobrandini aufbewahrt und ist gegenwärtig in England. Das Cabinet der Zeichnungen im königl. Museum zu Paris besitzt den mit Schwarzkreide von Raphaels Hand gezeichneten Carton, wonach er das Gemälde ausgeführt hat.

Die Heilige ist stehend dargestellt, mit dem linken Arm auf das Werkzeug ihrer Todesstrafe gelehnt; die andere Hand in ihrer Lage, in Uebereinstimmung mit der Bewegung des Hauptes, und die Richtung des Blickes, welcher nach den Strahlen einer himmlischen Klarheit gewandt ist, drücken den Glauben und die Ergebung des Schlachtopfers aus.

Der Styl in der Zeichnung und Composition, in den Draperien und in dem Effect dieses reizenden Werkes gehört offenbar der Einfachheit des Geschmacks und der Manier in der Malerei

---

vollendete. Da das Zurückberufungsbreve vom 8. Juli 1506 datirt ist, so wird Michel Angelo sein Carton vom April bis zum Juli desselben Jahres vollendet haben.

an, deren letztes Ziel wir in der Jungfrau (der sogen. Jardinière) bald erkennen werden.

Uebrigens sehen wir aus den Werken, welche er damals in Florenz oder in Perugia, wohin er 1503 [20]) zurückkehrte, vollendete, daß ihre Manier und ihr Styl keineswegs den Einfluß verrathen, welchen die Werke und vorzüglich der berühmte Carton Michel Angelo's, auf den wir bald zurückkommen werden, auf Raphael gehabt haben sollen. Wir müssen noch im Voraus bemerken, daß Michel Angelo damals noch gar nicht, und besonders nicht in Oel gemalt hatte, welche Art von Malerei derselbe fast gar nicht geübt hat; aber dieser Umstand wird in der Folge besser ins Licht gestellt werden.

Um Vasari mit sich selbst und mit den Zeitangaben in Einklang zu bringen, muß man annehmen, daß Raphael, nachdem er Pinturichio's Arbeiten im Jahre 1503 verlassen hatte, um nach Florenz zu gehen, sich daselbst länger als ein Jahr aufhielt, indem er seine Zeit zwischen dieser Stadt und zwischen Perugia theilte, daß er in diesem Zeitraume mehrere jener kleinern Werke vollendete, von denen sich fast nur mehr oder minder zweideutige Notizen erhalten haben; daß er gegen Ende des Jahres 1504 nach seiner Geburtsstadt zurückkehrte, wo die Herzogin von Urbino, um die ernstlichen Studien, welche er machen wollte, zu begünstigen, ihm an den Gonfalonier Soderini jenen vom ersten October 1504 datirten Empfehlungsbrief gegeben haben mag, dessen treue Uebersetzung wir in der Note mittheilen [21]).

---

[20]) Man glaubt in diesen Zeitraum die allerliebsten kleinen Gemälde setzen zu können, welche man im Vatican aufbewahrt, und welche die Beschneidung Christi, die Anbetung der Magier und die Verkündigung darstellen.

[21]) „Dieser Brief wird Ew. Magnificenz durch Raphael, einen Maler aus Urbino, einen jungen Mann von glücklichen Anlagen, überreicht werden, welcher sich einige Zeit zu Florenz aufzuhalten wünscht, um daselbst zu studiren. Sein Vater, ein Mann von Verdienst, ist mir sehr ergeben, und der Sohn eben so interessant als liebenswürdig von Person. Auch bin ich ihm sehr gewogen und wünsche, daß er sich in seiner Kunst vervollkommnen möge. Deßhalb empfehle ich Ihnen denselben aufs Angelegentlichste. Ich ersuche Sie, demselben, mir zu Gefallen, alle Dienste zu leisten, welche von Ihnen abhängen. Sein Sie überzeugt, daß ich Alles, was Sie ihm Angenehmes und Nützliches werden erweisen können, so betrachten werde, als ob Sie mir es selbst erzeigt hätten rc."

Urbino, den ersten October 1504.

Joanna Feltria di Rovera. (S. d. Anhang Nr. 4.)

Raphael kommt zum zweiten Male nach Florenz, wo er sich eine Zeitlang aufhält.

Gegen Ende des Jahres 1504 begab sich Raphael, damals in einem Alter von 21 Jahren, zum zweiten Male nach Florenz, in der Absicht, sich daselbst niederzulassen, oder daselbst so lange zu bleiben, um einen neuen Studien-Cursus vollenden zu können, d. h. um die Lehren und Muster zu benutzen, welche diese Stadt ihm darbot.

Unter die neuen Gegenstände seines Studiums muß man ohne Zweifel einige der schönen Ueberbleibsel des Alterthums rechnen, welche man im Palast der Medici aufgestellt sah. Die Antike ist für den Künstler eine zweite Natur oder vielmehr eine Art von Spiegel, welcher ihm die Natur in einem klarern und zugleich großartigern Bilde zeigt. Weit entfernt, ein Hinderniß zu bilden, erleichtert sie im Gegentheil dem Studirenden die Mittel, um aus dem großen Model die seinen besondern Anlagen, seinem Geschmack und seinem Genie auf verschiedene Weise entsprechenden Eigenschaften zu finden und sich dieselben anzueignen. So hatte Michel Angelo aus dem Studium der Antike nur die Eigenschaften der Wissenschaft, der Großartigkeit und der Kraft geschöpft. Raphael mußte vor Allem in ihr das erblicken und von ihr entlehnen, worin die Schönheit, die Reinheit, der Adel, die natürliche Anmuth bestehe, wofür sein Charakter und die erste Richtung seiner Jugend ihm Gefühl und Geschmack eingeflößt hatten.

Aber der Meister, welcher damals in Italien und Florenz am meisten im Rufe stand, war Leonardo da Vinci, welcher erst eben seinem Ruhme das Siegel aufgedrückt hatte, durch den Carton seiner Gruppe von kämpfenden Reitern, der zur Decoration eines der Säle des alten Palastes bestimmt war. Es scheint allerdings, daß, wenn Raphael sich irgend einem Meister hätte anschließen müssen, Leonardo da Vinci unter denen, welche damals in Ansehn standen (Fra Bartolomeo hatte noch nicht die Höhe seines Ruhmes erreicht) den Vorzug hätte erlangen müssen, da er in Beziehung auf Anmuth, Reinheit, Ausdruck und Feinheit der Ausführung, derjenige war, mit welchem Raphael am meisten sympathisiren mußte. Jedoch findet man nirgends Erwähnung von einer Verbindung zwischen ihnen zu Florenz, obgleich es ausgemacht ist, daß sie sich Beide in derselben Zeit dort aufhielten.

Florenz hatte für Raphael einen besondern Reiz; er fand bald Freunde unter den jüngern Malern seiner Zeit, wie Ridolpho Ghirlandaio, Aristotile de San Gallo und viele Andere [22]. Aber bald wurde er auch von angesehenen Personen ausgezeichnet und aufgenommen. Die Annehmlichkeit seiner Person und seine Liebenswürdigkeit trugen dazu eben so viel bei, als das schon anerkannte Vorhandensein eines Talents, welches schon mehr als Hoffnungen darbot. Einer der gebildetsten, vornehmen Florentiner, der in der Folge mit dem Cardinal Bembo in Briefwechsel und freundschaftlicher Verbindung stand (ich meine Tadeo Tadei), ein Gönner aller derer, welche Talent versprachen, wußte bald Raphael zu würdigen. Er bot ihm nicht nur seine Freundschaft an, sondern nahm ihn auch in sein Haus und an seinen Tisch. Der Brief Raphaels an seinen Oheim [23]) giebt uns zu verstehen, daß er darauf seine Freundschaftsbeweise noch nicht beschränkte.

Die Zeit von Raphaels Aufenthalte in Florenz wurde durch kleinere Arbeiten ausgefüllt, unter welchen man diejenigen namentlich anführt, welche er aus Dankbarkeit für Tadeo und für Lorenzo Nasi, dessen Freundschaft er sich erworben hatte, ausführte.

Für den erstern malte er zwei Gemälde, welche zu Vasari's Zeit noch im Besitz der Erben dieses vornehmen Florentiners waren; in der Folge wurden sie zerstreut, und ihre Existenz blieb lange zweifelhaft. Seit wenigen Jahren erst hat man einige Nachrichten darüber erhalten, aus denen hervorgeht, daß das eine dieser Gemälde, welches vorlängst vom Erzherzoge Ferdinand von Oestreich für die Summe von 4000 röm. Thlrn. angekauft wurde, in kreisrunder Form auf Holz gemalt war und die Jungfrau dem halben Leibe nach gesehen, mit dem Christuskinde darstellt; auf der Einfassung des Hemdkragens steht der Name Raphael geschrieben. Das andere Gemälde ist für 24,000 Thaler nach London verkauft.

Heilige Familie für Lorenzo Nasi. Gestochen von Morghen.

Das für Lorenzo Nasi gemalte Stück stellt die heil. Jung-

---

[22]) Vasari, ibid. pag. 163.
[23]) Vasari, ibid. pag. 163.

frau dar, welche das Christuskind zwischen den Knien festhält, und den kleinen Johannes, welcher demselben einen Vogel darbietet, eine Scene, welche durch die dem Sujet eigenthümliche kindliche Anmuth bemerkenswerth ist. Dieses schon sehr ausgezeichnete Werk, welches das erste ist, das mit größerer Klarheit die Veränderung der Peruginoschen Manier in die Raphael eigenthümliche offenbart, erlangte eine besondere Art von Berühmtheit durch die unglückliche Begebenheit, welche dasselbe beinahe vernichtet hätte. Im Jahre 1548 verschüttete ein Einsturz des Monte S. Giorgio nebst mehrern andern benachbarten Gebäuden auch den Palast des Lorenzo Nasi, und das Gemälde Raphaels wurde unter seinen Trümmern begraben. Man fand indessen die Bruchstücke desselben wieder, verband sie und stellte das Gemälde wieder her. Gegenwärtig ist dasselbe eine der vornehmsten Zierden des Florentinischen Museums.

Portraits des Angelo und der Madalena Doni.

Es findet noch einiger Zweifel statt über den Zeitpunkt, in welchem Raphael zwei von Vasari erwähnte Portraits malte [24]). Wir meinen die von Angelo und Madalena Doni, welche von Florenz nach Avignon gebracht wurden, wo Bottari sie um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gesehen hat. Die Ungewißheit des Zeitpunkts entspringt einmal aus der sehr großen Aehnlichkeit der Madalena mit dem Kopfe der Jungfrau in dem vorhergehenden Gemälde, und alsdann aus der Angabe der Zeit, in welche Vasari die Ausführung beider Gemälde zu setzen scheint. Nachdem sie schon sehr früh nach Avignon gebracht waren, ist es unbegreiflich, wie ihre Existenz in Frankreich so lange hat unbekannt bleiben können, bis zu dem Augenblicke, wo sie neuerdings vom Großherzoge von Toscana wieder angekauft und nach Italien zurückgebracht sind.

Raphael kehrt nach Urbino zurück. Gemälde, welche er daselbst verfertigte.

Der Tod von Raphaels Eltern mußte ihn nach Urbino zurückrufen, um seine Angelegenheiten in Ordnung zu bringen. Er kehrte also dahin zurück und hielt sich einige Zeit daselbst auf. Aus dieser Zeit erwähnt man mehrere kleine Gemälde, welche er

---

24) Vasari, tom. III. pag. 167.

für den Herzog von Urbino, Guidobaldo da Montefeltro [25]), ausführte, nämlich zwei heil. Jungfrauen, deren Existenz jetzt unbekannt ist; einen Christus am Oelberge, wo man im Hintergrunde die schlafenden 3 Apostel sieht. Vasari sagt in Beziehung auf das Vollendete dieser Gemälde, daß die Miniaturmalerei nicht weiter gehen kann [26]). Wir müssen dasselbe von 3 andern kleinen Gemälden sagen, welche in derselben Zeit für denselben Herzog gemalt wurden, und sagen es, weil wir mit eigenen Augen zwei davon gesehen haben, welche gegenwärtig zu der Sammlung im königl. Museum zu Paris gehören.

Der heil. Georg zu Pferde. Gest. von Larmessin.

Das erste ist ein heil. Georg zu Pferde, welchen Vorwurf Raphael in demselben kleinen Verhältnisse wiederholte. Derselbe ist in dem Rittercostüm des Jahrhunderts, den Drachen bekämpfend, dargestellt. Dieses Werk gehört nicht mehr der Kindheit von Raphaels Talent an. Die Composition ist schon kühn und voll Handlung. Das Pferd hat Bewegung und Leben. Da der Reiter schon seine Lanze auf dem Ungethüm zerbrochen hat, so sieht man, daß er bei einem zweiten Anlaufe seines Pferdes dasselbe mit dem Schwerte bekämpfen will. Das Colorit des Gemäldes ist glänzend, der Styl hat darin die ganze Reinheit seiner Zeit.

Lomazzo, welcher uns die Notiz über dieses Werk und das Datum desselben (Tratt. lib. I. c. VIII.) aufbewahrt hat, sagt, daß es zu seiner Zeit zu Fontainebleau sich befand, und er giebt auch an, wo die Wiederholung desselben von Raphael selbst zu finden war; jedoch wissen wir nichts mehr von der letztern.

Der heil. Michael mit Ungethümen kämpfend. Gest. von Claude Duflos.

Aber es leidet keinen Zweifel, daß der kleine heil. Michael, welcher im königl. Museum dicht bei dem heil. Georg hängt, zu derselben Zeit gemalt wurde und jenem als Seitenstück dienen sollte. Der Erzengel ist mit Ungeheuern kämpfend dargestellt. Er hat schon den geflügelten Drachen zu Boden geworfen, tritt ihn mit Füßen, während der Schweif desselben sich unter sein

---

[25]) Vita inedita da Comolli p. 13. not. 21.
[26]) Vasari, tom. III. p. 165.

Bein windet; aber das Schwert, welches er in die Höhe hält, zeigt an, daß er den letzten Streich führen will. Die Stellung und die allgemeine Bewegung der Figur hat zugleich Kraft und Anmuth. Dies ist der erste Gedanke zu dem großen heil. Michael, den man in demselben Museum bewundert, und wovon wir in der Folge Rechenschaft geben werden. Funfzehn bis zwanzig Jahre liegen zwischen der Ausführung dieser beiden Werke; aber schon in diesen leichten Versuchen läßt sich der große Maler errathen, wie der vollendete Mann in dem Jünglinge.

Raphael verläßt Urbino und begibt sich zum dritten Male nach Florenz.

Raphael blieb zu kurze Zeit in Urbino, als daß er irgend ein ansehnliches Denkmal seines Talents dort hätte zurücklassen können. Man versichert, daß daselbst nichts mehr vorhanden ist, das an sein Andenken erinnert, außer einer Inschrift auf der Façade des Hauses, worin er geboren war, ihm zu Ehren verfaßt, welche Comolli 1791 noch gesehen zu haben versichert [27]).

Die Chronologie von Raphaels Werken in den ersten Jahren seiner Entwickelung hat den Kritikern viel zu schaffen gemacht. Um dieselbe mit Glück durchzuführen, müßte man zwei unumgänglich nothwendige Bedingungen erfüllen, welche in gegenwärtiger Zeit sehr schwer zu vereinigen sind und von denen die eine in gewisser Hinsicht unmöglich geworden ist, wegen der Zerstreuung seiner Gemälde in ganz Europa. Welcher Kritiker könnte sich dessen rühmen, daß er alle zu einer solchen Unterscheidung nothwendigen Fähigkeiten besäße? Was in dem Resultate ohne Zweifel das Merkwürdigste und zugleich das Nützlichste sein möchte, das bestände darin, daß man mit Genauigkeit die in diesen Werken vorkommenden Fortschritte und die mehr oder minder merklichen Uebergänge von einer Manier zur andern würde würdigen können. In Ermangelung einer solchen Gewißheit, müssen wir uns bei den Daten an die Angaben halten, welche der Wahrheit am nächsten zu kommen scheinen.

Die Epoche von 1505, zu welcher wir jetzt gekommen sind, in der Raphael Urbino zum letzten Male verließ, umfaßt in seinem Leben einen Zeitraum von 3 Jahren, welche seiner Abreise

---

[27]) Siehe den Anhang Nr. 3.

nach Rom vorhergingen. Diese Zeitperiode, welche durch Arbeiten ausgefüllt wurde, in denen sich augenscheinlich seine zweite Manier entwickelte, theilte sich zwischen die Arbeiten in Perugia, wohin er sich zwei Mal begab, und zwischen seine neuen Studien in Florenz. Unter dem Worte Studien verstehen wir vorzüglich seine Verbindung mit den geschicktesten Meistern dieser Stadt, deren verschiedene Eigenschaften er in seine Manier zu verschmelzen wußte, wie man bald sehen wird.

Wir finden also 1505 Raphael zu Perugia mit drei großen Arbeiten beschäftigt [28]). Die erste in der Kirche des Serviten-Klosters, war ein Gemälde, welches die Jungfrau, Johannes den Täufer und den heil. Nicolaus vorstellt. Morcelli meint in seiner Beschreibung von Perugia, daß dieses Werk noch zu Perugino's Manier gehöre; aber an den Köpfen sehe man, daß es nur von Raphael sein könnte. Dasselbe ist nachher nach England gekommen.

Das zweite war eine Arbeit in Fresco für die Camaldulenser zu St. Severo [29]). Man bewundert in demselben den Christus in seiner Glorie, Gott den Vater, umringt von Engeln, und sechs Heilige, auf jeder Seite drei sitzend, nämlich: der heil. Benedict, Romualdus, Laurentius, Hieronymus, Maurus und Placidus. Raphael schrieb seinen Namen und das Datum 1505 mit großen Buchstaben darauf. Das Ganze dieser Composition kann für die erste Idee des Streits über das heil. Sacrament zu Rom gelten. Dieser obere Theil läßt einen untern voraussetzen. Derselbe war Perugino's Arbeit: beide Maler schrieben ihren Namen und das Datum der Arbeit mit umständlicher Beschreibung darauf [30]). Wir finden in der römischen Anthologie [31]) das Urtheil eines Liebhabers über diese merkwürdige Malerei. Seiner Mei-

---

[28]) Vasari, tom. III. p. 166. — Comolli, Vit. inedit. Not. 23.

[29]) Ibid.

[30]) Der von Raphael ausgeführte Theil hat folgende Inschrift: **Raphael de Urbino Domino Octaviano Stephano Volaterrano Priore Sanctam Trinitatem Angelos adstantes Sanctosque pinxit A. D. MDV.** — Der untere von Perugino gemalte Theil hat diese Inschrift: **Petrus de Castro plebis Perusinus tempore Domini Silvestri-Stephani Volaterrani a dextris et sinistris Divae Christiferae Sanctos Sanctasque pinxit, A. D. MDXXI.** (Orsini, Vita di Pietro p. 213.) Wenn die Perugino angehende Inschrift nicht eine X zu viel hat, so war er damals über 70 Jahre alt. Nach Vasari starb er 1524 in einem Alter von 78 Jahren.

[31]) Tom. III. pag. 230.

nung nach, sieht man, daß Pietro Perugino, in einem Alter von 60 Jahren, sich alle mögliche Mühe gegeben hatte, um nicht hinter einem Jünglinge von 22 Jahren zurückzubleiben, aber daß diese Anstrengungen in seiner eigenen Manier nur einen etwas kalten und gezwungenen Anstrich bewirkt hatten.

Das dritte von Vasari angeführte und ziemlich ausführlich beschriebene Werk [32]) war für die Nonnen von St. Antonio bestimmt, eine sehr großartige, schöne Composition, die heil. Jungfrau, welche den todten Christus in der von den Nonnen selbst angegebenen Bekleidung selbst auf ihrem Schooße hält. Auf der einen Seite sah man Petrus und Paulus, auf der andern die heil. Cäcilia und die heil. Catharina. Die Züge des Kopfes, der Ausdruck und die schöne Draperie dieser Figuren wurden damals als eine ganz neue Erscheinung betrachtet. Ueber diese Composition, in einem halbkreisförmigen Rahmen, malte Raphael den ewigen Vater. Die Stufe zu dem Altarblatt war mit 3 kleinen Sujets geschmückt, von denen das eine den betenden Christus am Oelberge, das zweite das Tragen des Kreuzes und das dritte den todten Christus auf dem Schooße der heil. Jungfrau darstellte.

Dieses schöne Ganze wurde in der Folge auseinander gerissen durch die Nothwendigkeit, worein sich die Nonnen versetzt sahen, um sich Geld zu verschaffen. Die kleinen Gemälde sind gestochen. Was das Hauptgemälde betrifft, welches wir für verloren gegangen hielten, so erfahren wir, daß, nachdem es zur Galerie der Colonna in Rom gehört hatte, es nach Neapel gekommen ist, wo es eine der Hauptzierden der **galleria reale Borbonica** geworden ist.

Wir sind der Ordnung gefolgt, in der man diese drei letzten Werke beschrieben hat. Jedoch dünkt uns, daß dasjenige, welches man als das zweite anführt, wohl das letzte hätte sein müssen, da es von Raphael nicht vollendet wurde. Dies wird uns durch das sehnliche Verlangen erklärt, welches Raphael wieder nach Florenz hintrieb [33]). Auch sehen wir, daß, als Atlanta Baglione ihn bat, ihr für ihre Kapelle zu San Bernardino in Perugia die Abnahme vom Kreuze sofort zu malen, er sich anheischig machte,

---

[32]) Vasari, tom. III. p. 166.
[33]) Vit. inedit. pag. 16.

den Carton dazu sogleich in Florenz zu malen, wohin ihn, wie er sagte, Geschäfte gebieterisch riefen [34])

Es ist sehr glaublich, daß das Hauptgeschäft Raphaels zu Florenz in einem neuen Studien-Cursus bestand, den er beginnen wollte. Ueberdies hatte diese Stadt, wohin er sich damals zum dritten Male begab, für ihn ganz die Anziehungskraft eines zweiten Vaterlandes [35]). Außer den Freunden, die er dort fand, und den Gegenständen zu Studien, welche ihn daselbst erwarteten, mußte Raphael auch noch jene glückliche Concurrenz aufsuchen, welche der Kunst wie dem Künstler so nützlich ist, und jene Conflicte von Schulen, die auf einander eifersüchtig waren, welche jene an Thätigkeit so sehr sich auszeichnende Zeit uns darstellt. Aus diesem Grunde verließ in dem vorhergehenden Jahrhundert Donatello Padua, weil man ihn daselbst zu viel bewunderte, und kam nach Florenz zurück, um Kritiker zu finden [36]).

Raphael strebte auch mehr danach, Nebenbuhler zu haben, als Bewunderer. Die Studien, welche er sich vornahm, mußten vorzüglich darin bestehen, daß er alles Gute in den Erzeugnissen jeder Gattung einsammelte und in sein Eigenthum verwandelte.

Raphael benutzt Masaccio und Fra Bartolomeo.

Die Kapelle del Carmine, welche Masaccio im vorhergehenden Jahrhundert gemalt hatte, war der Sammelplatz aller derer geworden, welche in den Fortschritten, die dieser Maler der Nachahmung der Natur hatte machen lassen, die neuen Schritte erblickten, welche sie noch zu thun berufen war. Masaccio hatte mit dem damaligen einfachen und natürlichen Styl mehr Gedanken, Ausdruck, mehr Abwechselung in der Draperie, und mehr Kraft im Tone verbunden. Raphael hat uns selbst gezeigt, wie viel Achtung er vor diesen Malereien hatte und welchen Nutzen er daraus zog. In der Folge werden wir sehen, daß sein Adam und seine Eva in den Logen des Vatican, und der Engel, welcher das flammende Schwert hält, weit mehr als bloße Reminiscenzen von Masaccio sind.

Aber derjenige, welchem er vorzüglich viel in der Verände-

---

[34]) Vasari. tom. III. pag. 167.
[35]) Diese Angaben finden sich in der ersten Ausgabe Vasari's.
[36]) Vasari, Vit. di Donatello.

rung zu verdanken hatte, welche vorzüglich im Colorit und in der Handhabung des Pinsels, seine zweite Manier charakterisirte, war Fra Bartolomeo di San Marco, der als Maler unter dem Namen Baccio della Porta bekannt war, ehe er Mönch wurde [37]). Als er das Mönchsgewand annahm, legte er seine Kunst nieder und nahm einen andern Namen an. Jedoch auf die Bitten seiner Freunde und selbst auf die Befehle seiner Obern hatte er zu der Zeit der zweiten Reise Raphaels nach Florenz den Pinsel wieder zur Hand genommen.

Gewiß ist es, daß kein Maler dieser Zeit ihm gleich kam in einer gewissen Manier, worin ein guter Styl im Zeichnen mit einem zugleich reichen und harmonischen Colorit sich verband. Das sagte gerade Raphaels Manier zu. Derselbe Geschmack vereinigte sie bald und es entstand unter ihnen ein freundschaftlicher Umgang, der zugleich ein Austausch der Talente wurde. Raphael lernte von Fra Bartolomeo seinen Tinten mehr Kraft, und der Handhabung seines Pinsels mehr Breite zu geben. Fra Bartolomeo verdankte Raphaels Talente die Uebung in der Perspective, deren Studium er bis dahin vernachlässigt hatte und welche man, wie es scheint, in Perugino's Schule sehr früh lehrte, wenn man nach dem oben erwähnten Gemälde des Sposalizio urtheilt.

Man hat, wie schon gesagt ist, keinen Beweis darüber, daß zwischen Leonardo da Vinci und zwischen Raphael während des Aufenthalts des Letztern in Florenz eine besondere Verbindung stattgefunden hätte; was jedoch nicht bewiesen zu werden braucht, wenn man ihre Werke vergleicht, ist, daß zwischen ihnen eine natürliche Sympathie stattfand, ein gleicher Geschmack für dieselbe Art von Grazie, von Reinheit des Styls oder der Zeichnung. Mehr als ein in dieser Epoche gemaltes Bild Raphaels, wie z. B. das der unter dem Namen **la Giardiniera** bekannten Jungfrau, scheint offenbar, wenn man so sagen kann, derselben Familie anzugehören. Wie könnte man in der That sich überreden, daß die Biene von Urbino, in der Ausarbeitung ihres Talents, ohne ihr Wissen den Blumen eines Leonardo da Vinci nichts geraubt hätte?

---

37) Vasari, Vit. di Fra Bartolomeo.

Jedoch, man muß es eingestehen, diese seltene Vereinigung von Eigenschaften, welche der Künstler durch das Studium der Werke der Natur und der Kunst sich aneignet, geht aus einer Operation des Geistes und aus einem Gefühle hervor, welche die Theorie nicht analysiren kann. Das wäre so viel, als wenn man in der Substanz, welche das Insekt macht, alle Elemente der verschiedenen Säfte wiederfinden wollte, welche es umgebildet hat. Eben so verhält es sich mit der Thätigkeit und den Erzeugnissen des Verstandes und des moralischen Gefühls, in der Vermischung, welche mit den Eigenthümlichkeiten mehrerer Lehrer geschieht. Dies ist eins von den Geheimnissen der Nachahmungskraft, deren Thätigkeit und Wirkung man zu oft mit dem Verfahren eines Copisten oder mit den Wiederholungen verwechselt, welche der Zögling mit den Werken eines einzigen Meisters vorzunehmen pflegt. Und dies ist es, um es sogleich im Voraus zu sagen, was die unentscheidbare Streitfrage über den Einfluß Michel Angelo's hervorgebracht hat, über dessen Vorhandensein wir noch zu sprechen haben, wenn diese beiden Nebenbuhler sich zu Rom auf einem ausgedehnteren Schauplatze befinden werden.

Der berühmte Carton Michel Angelo's. Gest. von Schiavonetti.

Wenn man die Facta und die Data gehörig mit einander vergleicht, so findet man, daß Vasari [38]) und nach ihm viele Andere sich zu sehr beeilt haben, Raphael vor den berühmten Carton Michel Angelo's hinzustellen, der doch erst 1506 von demselben vollendet sein konnte, d. h. 3 Jahre, nachdem Raphael die Arbeiten Pinturichio's verlassen hatte.

Wir dürfen uns den außerordentlichen Eindruck nicht verhehlen, welchen dieses berühmte Werk machen mußte. Um denselben recht zu begreifen, muß man sich eine richtige Vorstellung von der damals fast in allen Schulen herrschenden Methode und dem Style im Zeichnen machen. Wir müssen es hier wiederholen: weder die neuern Sitten hatten das Studium des menschlichen Körpers begünstigt, noch hatten die Gattung von Gegenständen der Frömmigkeit, noch auch die Gewohnheiten der religiösen Decenz jenes Studium nothwendig gemacht; auch hatte die geringe

---

[38]) **Vasari**, ibid. pag. 163.

Zahl von antiken Statuen der Kenntniß des Nackten nicht zu Hülfe kommen können. Eine gewisse Wahrheit herrschte überall; aber sie erhob sich nicht über die, welche man Wahrheit des Portraits nennt. Zu ähnlichen Physiognomien gesellt sich die genaue und gewohnte Copie der verschiedenen Kleidungsarten der Zeit. Das Nackte, was es gab, bestand in der Abzeichnung geradlinigter Umrisse, ohne Articulation und wahre Angabe der Muskeln. Die Einfachheit der Zeichnung entsprach ganz der Einfalt der Composition. Der Maler wagte es noch nicht, eine von jenen Ansichten hervorzubringen, welche contrastirende Stellungen erfordern, welche den menschlichen Körper in mehr oder minder schwierig aufzufassenden Stellungen in abwechselnden Gruppen, oder complicirten Situationen darstellen, womit die Kühnheit des Zeichners zu spielen versteht.

Die Nachahmung einiger Bruchstücke antiker Statuen, und vorzüglich das tiefe und anhaltende Studium der Anatomie, erhoben Michel Angelo bald im Zeichnen über alle seine Zeitgenossen. Als er den Auftrag erhielt, ein Seitenstück zu dem Reiterkampf zu liefern, welchen Leonardo in einem Saale des alten Palastes schon im Carton entworfen hatte, wählte er als Vorwurf einen Zug aus der Geschichte des Krieges mit Pisa, wobei er Gelegenheit fand, seine Kunst in der Nachahmung des Nackten zu zeigen.

Niemals hätte ein ähnliches Sujet dem Geiste seiner Zeitgenossen sich darstellen können. Die Erfindung geht selten über den Mitteln zur Ausführung hinaus. Michel Angelo nimmt nun in dieser Composition an, daß, während die Soldaten der florentinischen Armee im Arno sich baden, der Feind sich unvermuthet zeigt. Man hat Rapell geschlagen, die Trompete giebt das Lärmsignal. In dem Augenblicke wird das Ufer des Flusses von den Badenden erklettert. Einige kleiden sich eiligst an und bewaffnen sich; Andere kommen aus dem Wasser heraus; noch Andere, die schon heraus sind, reichen den später Kommenden die Hand, um ihnen beim Erklettern des steilen Felsenufers zu helfen.

Dieser Carton, worin Michel Angelo die ganze Macht der Zeichnenkunst, die ganze Blüthe seines Talents in Anwendung gebracht zu haben scheint, ging einige Jahre nachher zu Grunde, ohne daß er gemalt wurde. Es blieben nur Spuren davon übrig

in einigen von Augustin dem Venetianer, und Marco Antonio besonders gestochenen Figuren, welche jedoch keine Vorstellung von dem Ganzen geben konnten. Das fast vollständige Bild dieser Composition ist vor einigen Jahren in einem sorgfältig gearbeiteten Kupferstich erschienen [39]) und soweit man darüber urtheilen kann, nach einer kleinen Zeichnung verfertigt, die nothwendig von einem Zeitgenossen Michel Angelo's herrühren mußte [40]).

Nie hat ein Werk eine solche Celebrität erlangt, wie der Carton des Pisanischen Krieges. Vasari hat auf seine eigene Hand alle Formen des Lobes, alle Ausdrücke der Bewunderung und des Enthusiasmus erschöpft. Wir können ohne Zweifel, in Betracht des Zustandes der Künste in jener Zeit und nach den Zeugnissen der Zeitgenossen, nicht an der außerordentlichen Sensation zweifeln, welche die Erscheinung dieses Meisterwerkes hervorbringen mußte. Aber die in Kupfer gestochene Zeichnung, von der eben die Rede war, hat die Berichte und Lobeserhebungen der Zeit noch bestätigt. Michel Angelo ging darauf aus, in dieser Composition sowohl seine tiefe Kenntniß der Musculatur zu zeigen, von welcher damals noch Niemand eine Ahnung hatte, als auch eine bewunderungswürdige Geschicklichkeit, den menschlichen Körper in allen Arten von Ansichten darzustellen, indem er mit den complicirtesten Stellungen, den zusammengesetztesten Bewegungen, den kühnsten Verkürzungen gleichsam sein Spiel trieb. Endlich führte er durch dieses einzige Stück die Kunst zu zeichnen nicht nur aus dem engen Kreise einer schüchternen und kalten Methode heraus, sondern es gelang ihm auch, sie mit dem ersten Versuche auf einen Punkt zu führen, über welchen er selbst nachher nicht hinausgegangen ist [41]).

Der Carton von Michel Angelo wurde also damals ein Gegenstand des Studiums für alle Künstler [42]). Auch Raphael

---

39) Dieser zu London erschienene Kupferstich ist von Schiavonetti.

40) In einer Anmerkung aus Vasari's Leben Michel Angelo's, tom. V. p. 182. lies't man, daß in jener Zeit Bastiano di San Gallo eine Zeichnung im Kleinen von dem Carton abgenommen, und daß derselbe nach der Zerstörung des Originals keine Copie davon hätte nehmen lassen wollen. — Sollte dies vielleicht die Zeichnung sein, nach welcher zu London der Kupferstich gemacht ist?

41) Benvenuto Cellini sagt, indem er von Michel Angelo's Carton spricht, S. 13: Dapoi non arrivò à questo segno mai alla meta.

42) Vasari, Vit. di Michel Angelo, tom. VI. pag. 184.

ist unter die Zahl derer aufgeführt, welche ihn studirten. Es ist in der That gewiß, daß, wenn er ihn in der Epoche von 1503 weder sehen noch studiren konnte, wie Vasari fälschlich angiebt [43]), ihn nichts davon abhalten durfte, das Werk, welches für alle Künstler ein Gegenstand der Bewunderung war, zu wiederholten Malen zu sehen, da er von 1506 — 1508 seinen gewöhnlichen Aufenthalt in Florenz hatte.

Hier finden wir Anlaß zu einer Bemerkung, auf die wir im Verfolg dieser Geschichte wieder zurückkommen werden. Wenn nämlich Raphael bei der Publicität von Michel Angelo's Carton mit Muße seine tiefe Wissenschaft und seine großartige Manier im Zeichnen würdigen konnte, so sieht man nicht ein, welche Nothwendigkeit vorhanden ist, daß er insgeheim in der Folge die Thür zur sixtinischen Kapelle geöffnet hätte, um hinter die Wissenschaft seines Nebenbuhlers zu kommen. Folglich werden alle Erzählungen dieser Art, wie wir später zeigen werden, viel von ihrem Gehalte verlieren können.

Es ist also ausgemacht, daß Raphael das schönste Werk, welches Michel Angelo in Hinsicht der Zeichnung hervorgebracht hat, zu wiederholten Malen in Florenz gesehen hat. Nun, wer könnte daran zweifeln, daß er aus diesem Anblicke wahren Nutzen geschöpft habe? Aber bis zu welchem Punkte und auf welche Weise? Das ist das Geheimniß, welches uns unbekannt bleibt. Es verhält sich in moralischer Hinsicht mit dieser Art Einfluß, wie in physischer Hinsicht mit dem Einfluß der Nahrungsmittel, welche allen denen, die sie genießen, nicht in gleichem Grade und auf gleiche Weise dienlich sind. Um gewisse Eigenschaften in der Nachahmung der schönen Künste sich anzueignen, dazu ist eine natürliche Anlage nöthig, nämlich die der Sympathie des Geschmacks und ähnlicher Fähigkeiten. Nun weiß man, daß unter einer großen Anzahl von verschiedenen Vorzügen, welche Niemand alle in sich vereinigen kann, es mehrere giebt, die unter sich mehr oder weniger unvereinbar sind. Daher wird es kommen, daß z. B. ein Künstler, welcher mit mehr Einbildungskraft und Gefühl begabt ist, und vorzugsweise zum Ausdruck des Gefühls der

---

[43]) Siehe oben S. 12.

Schönheit und der Anmuth hingezogen wird, scheinbar nur einen geringen Nutzen von den Mustern der Kraft, der Kühnheit und des anatomischen Wissens ziehen wird, welches Resultate von Studien und Fähigkeiten sind, die mit einer ganz andern Gattung von natürlichen Anlagen in Verbindung stehen.

Uns dünkt, daß das, was erfolgen mußte, auch bei Raphael auf die angegebene Weise erfolgte. Michel Angelo wird ihm ohne Zweifel gelehrt haben, den Formen seiner Zeichnung mehr Entwickelung, und seinem Styl mehr Freiheit und Breite zu geben. Aber was Raphael dadurch erlangte, das raubte ihm weder seinen eigenthümlichen Charakter, noch verdarb es seinen Geschmack. Die Werke, welche er jetzt schuf, und von welchen wir jetzt Rechenschaft geben wollen, verrathen durchaus keinen merkbaren Einfluß der Manier Michel Angelo's auf die seinige. Man findet darin den Beweis, daß er nicht aufhörte, der Bahn zu folgen, welche sein eigener Genius ihm vorzeichnete, und selbst ohne seinen Gang übermäßig zu beschleunigen. Es findet darin ein Fortschreiten statt, aber ein langsames und stufenweises Fortschreiten, und man bemerkt weder eine plötzliche Veränderung, noch ein gewaltsames Ueberspringen.

Die heil. Familie des Palastes Rinuccini.

Dies könnte man nachweisen, wenn man als dieser Epoche allein angehörend die heil. Familie im Palast Rinuccini beurtheilen dürfte, welche Vasari unter der Zahl der Werke anführt, die Raphael vor seiner Abreise nach Rom vollendete. Aber der Commentator des Biographen meldet uns in einer langen Anmerkung [44]), worin er alle wechselnden Schicksale dieses Stückes aufzählt, daß es im Jahre 1766 erst für das, was es sei, anerkannt wäre, und daß die Reinigung, welche man damit vornahm, den Namen Raphael mit dem Datum 1516 erkennen ließ, der Epoche der vierten Reise, welche er im Gefolge Leo's X. nach Florenz machte. Dieses Gemälde wäre also in Raphaels erster Manier angefangen, und in seiner dritten vollendet. Der Vorwurf gehört übrigens zu denen, wovon wir einige Wiederholungen anzuführen haben werden, wann wir ausführlicher über die Madonnen und heiligen

---

44) Vasari, ibid. pag. 168 — 169.

Familien sprechen werden, welche sein Pinsel vervielfältigt hat. (Siehe weiter unten.)

Dieses Gemälde ist nicht das einzige, wobei die Umstände ihn genöthigt haben, die Ausführung zu unterbrechen oder die Vollendung aufzuschieben. Da er durch zahlreiche Anforderungen gedrängt wurde, und noch keine Schule gegründet hatte, so war er genöthigt, Alles selbst zu thun; dabei mußte er seine Zeit zwischen Florenz und Perugia theilen.

Zu Florenz hatte er seinem Versprechen gemäß [45]) den Carton des für die Kapelle **Baglioni di San Bernardino** in Perugia bestimmten Gemäldes gemacht. Da dieses Gemälde, von welchem wir reden wollen, sicherlich auf Holz in Oel gemalt war, so giebt uns die von Vasari [46]) zweimal geschehene Erwähnung des zu diesem Werke bestimmten Cartons, Anlaß, eine Eigenthümlichkeit der Maler und Malerei jener Zeit zu bemerken, worauf man noch wenig geachtet zu haben scheint. Man weiß, daß die Frescomalerei zu ihrer Ausführung es nothwendig erfordert, daß der Maler im Voraus auf dem sogenannten Carton die Composition und die Einzelheiten aufgetragen haben muß, welche dann theilweise auf dem Ueberwurf der Mauer nachgezeichnet werden. Diese vorläufige Zeichnung, die an Größe dem zu vollendenden Werke gleich kommt, ist durchaus nicht nothwendig bei den übrigen Arten der Malerei auf Holz, Leinwand, Metall u. s. w. Jedoch kommt es uns so vor, und mehr als eine Stelle macht es uns glaublich, daß Raphael auch Cartons zu Oelgemälden machte, d. h. eine feste mit Bleistift ausgeführte Zeichnung, welche gleichsam als Modell des Gemäldes diente.

Die Grablegung Christi. Gest. von Volpato.

So mußte er auch bei dem Gemälde [47]) verfahren, welches er zu Perugia für die Kapelle Baglione ausführte, und welches

---

[45]) Siehe oben.

[46]) Vasari, ibid. p. 167. 170.

[47]) Die Sache wird in Bezug auf dieses Gemälde noch mehr als wahrscheinlich, durch 2 Fragmente von Zeichnungen des Christus, von denen das eine, welches den Christus mit den ihn tragenden Figuren darstellt, Hrn. Camuccini gehört. — Das Museum zu Paris besitzt die Originalzeichnung der heil. Catharina von Alexandrien, wovon das Gemälde in London ist. Die mit Bleistift ausgeführte Zeichnung hat ganz genau die Größe des Gemäldes. Die Figur ist in kleiner natürlicher Größe dargestellt. S. oben.

eine Grablegung Christi darstellt, eins der bemerkenswerthesten Stücke jener Periode, das sogar später die Hauptzierde der Galerie Borghese zu Rom geworden ist.

Die größte Schwierigkeit für denjenigen, welcher die Werke der Kunst beschreibt, besteht darin, in den Mitteln der Rede und in den Formen des Lobes eben so viel verschiedene Modificationen, eben so viel verschiedene Temperaturen aufzufinden, als diese Werke Schattirungen und Abstufungen des Verdienstes darbieten. Das setzt in die größte Verlegenheit zumal bei den Werken Raphaels. In der That, was für Ausdrücke sollen wir in der Folge auffinden, wenn wir schon in diesem Gemälde die Abwechselung der Composition, die Richtigkeit der Bewegungen, den Adel des Styls und die Stärke des Ausdrucks, das Verdienst des Colorits und des Pinsels rühmen müssen. Dieses Werk ist am meisten dazu geeignet, um die ganze Ausdehnung der Fortschritte Raphaels zu würdigen. Er war damals 24 Jahre alt; und wenn wir annehmen, daß er in einem Alter von 12 Jahren in Perugino's Schule trat, so stand er jetzt gerade in der Mitte der Laufbahn, welche er durchlaufen sollte.

Die Zeichnung des Nackten in dem Christus bietet vielleicht noch etwas von dem trocknen und magern Style der alten Schule dar; aber in dem Ganzen dieser Composition, in den Stellungen der beiden Personen, welche den Leichnam des Erlösers tragen, liegt eine Empfindung der Wahrheit und des Adels zugleich, welche bis dahin unbekannt war. Derjenige, welcher rückwärts die Stufen des Grabes hinabsteigt, hat den doppelten Ausdruck des moralischen Schmerzes und der physischen Anstrengung an sich. Nichts Edleres und Anmuthigeres kann man sehen, als die Stellung oder die Entwickelung des jungen Mannes, welcher den untern Theil des Leichnams trägt. Nirgends ist das Zusammenfallen eines todten Leibes mit mehr Wahrheit dargestellt. Eine jede von den Personen der Gruppe, welche Christus begleitet, hat den ihr zukommenden Grad des Ausdrucks. Was den Schmerz der Jungfrau und der heiligen Frauen betrifft, welche ihr beistehen, so hätte Raphael nichts Ausdrucksvolleres hervorgebracht, wenn er nicht in der Folge das Gemälde des Kreuztragens, welches del' Spasimo heißt, gemalt hätte.

Wenn man nun von der eben beschriebenen Malerei Rechenschaft ablegen will, so sagte Vasari dreißig Jahre nach ihrer Ausführung, daß sie noch ganz die Frische eines eben fertig gewordenen Gemäldes habe. Fast eben dasselbe kann man jetzt nach mehr als drei Jahrhunderten auch sagen.

Gemälde der Jungfrau, **la Giardiniera** genannt. Gest. von Desnoyers.

Denselben Vorzug der Frische und der Erhaltung der Farben hat das reizende Bild der Jungfrau, welches Raphael für Siena malte [48]), und das mit dem Beinamen »die Gärtnerin« bezeichnet wird [49]). Ihr Costüm, welches in der That mit dem einer Dorfbewohnerin Aehnlichkeit hat, mag ihr diesen Beinamen zu Wege gebracht haben. Dies ist eine von den naiven Compositionen, welche man, vorzüglich wegen der Proportion der Figuren (sie ist in kleiner natürlicher Größe dargestellt), an die Spitze der Gemälde stellen kann, in denen Raphael, ehe er sich zum Idealen des Vorwurfs erhob, wie er es in der Folge that, sich auf die Ideen der Einfachheit, Unschuld und jener verschämten Anmuth beschränkte, wozu ihm die Sitten des Landes in den jungen Bäuerinnen Modelle verschafften. Die arglose Unschuld dieser Jungfrau ist unübertrefflich. Der Farbenton und der Styl der Zeichnung sind darin in bewundernswürdiger Uebereinstimmung mit einander, und diese Uebereinstimmung konnte nichts Reineres und Göttlicheres schaffen, als die Formen des Jesuskindes und das Gefühl der Anbetung in dem kleinen Johannes.

Drei Umstände dienen zum Beweise, daß dieses Gemälde aus derselben Epoche stammt, als das vorhergehende: einmal das darauf stehende Datum 1507; dann existirt davon eine Zeichnung von Raphaels Hand, auf deren Rückseite man Versuche von Figuren sieht, welche zu der Composition der Grablegung Christi gehören. Endlich weiß man, daß Raphael nach Rom abreiste, ehe er die blaue Draperie der Jungfrau vollendet hatte, welche Ridolpho Ghirlandajo zu vollenden übernahm [50]).

Gemälde der Himmelfahrt Mariä für das Kloster Monte Luce.

Hierher, d. h. in die Zeit, welche jener Abreise vorherging,

---

[48]) **Vasari, ibid. pag. 171.**

[49]) Dieses Gemälde wurde von Franz I. gekauft. Es befindet sich im Königlichen Museum zu Paris.

[50]) **Vasari, ibid. pag. 171.**

muß man das Gemälde der Himmelfahrt Mariä setzen, das Raphael für die Nonnen des Klosters Monte Luce in Perugia anfing und das zu vollenden er sich unter dem Datum des Jahres 1505 schriftlich verpflichtet, und wofür er 30 Ducaten auf Abschlag bekommen hatte [51]). Diese Verpflichtung blieb bis 1516 unausgeführt, wo er, angetrieben, sich derselben zu entledigen, mit den Nonnen einen neuen Vertrag unterzeichnete, durch welchen er versprach, das Werk für 200 Ducaten binnen 15 Monaten zu vollenden [52]). Der Verlauf dieser Geschichte wird lehren, daß Raphael mehr versprochen hatte, als er halten konnte. Das Gemälde blieb, so lange er lebte, in demselben Zustande; erst nach seinem Tode wurde es von Francesco Penni und Giulio Romano [53]), seinen Schülern und Vermächtnißerben, vollendet, welche sich in der Ausführung theilten [54]). Deßhalb wollen auch wir hier dieses Werk nur erwähnen, ohne es vollständig zu beschreiben.

Wir werden uns ferner auf die bloße Erwähnung eines andern Gemäldes beschränken, welches ihm von der Familie Deï zu Florenz für eine Kapelle zum heil. Geist aufgetragen wurde. Wir sprechen davon nur, weil dieses nicht vollendete Gemälde, über dessen Vollendung mehr als eine Tradition herrscht, und welches die Zierde des Palastes Pitti zu Florenz ausmachte, uns beweist, bis zu welcher Höhe der Ruf und das Talent Raphaels sich schon erhoben hatten, und wie sehr die Erzeugnisse seines Pinsels gesucht waren.

Raphael scheint damals selbst auch eine so hohe Meinung von seinen Kräften gefaßt zu haben, daß er wünschte, Gelegenheit zu haben, sich mehr in der Nähe mit den beiden Männern zu messen, deren Concurrenz er am meisten fürchten mußte, mit Leonardo da Vinci und Michel Angelo. Ein von ihm aufbehaltener Brief, vom 11. April 1508, den er an seinen Oheim zu Ur-

---

[51]) S. Vit. inedit. pag. 116, 117. eine Anmerkung von Comolli, wo alle diese einzelnen Umstände beachtet sind.

[52]) S. den Anhang Nr. 4, den Originaltext des Vertrages.

[53]) Vasari, Vita di Francesco Penni, tom. III. p. 339.

[54]) Dieses Gemälde wurde in Folge der französischen Revolution nach Frankreich gebracht; darauf kam es nach dem Befreiungskriege wieder nach Rom zurück, wo man es im Vaticane sieht. (Siehe davon die Abzeichnung im Landon, Blatt 437.)

bino schrieb [56]), zeigt uns, welche Ansprüche er machte und welche Hoffnungen er in dieser Beziehung hegte. Er bittet darin seinen Oheim, daß er ihm für den Gonfalonier von Florenz einen Empfehlungsbrief nicht vom Herzoge von Urbino [56]), dessen vor kurzem erfolgten Tod er, wir er schreibt, beweint, sondern von Signore Prefetto verschaffen möchte, damit ihm die Ausmalung eines Saales (ohne Zweifel im **Palazzo vecchio**) übertragen werde, worüber die Verfügung von jenem abhing.

Wenn man sieht, wie viel Arbeiten Raphael übernommen hatte, denen er unmöglich Genüge leisten konnte, so wird man leicht mit uns annehmen, daß das Interesse, welches ihn die Uebertragung der eben besprochenen Unternehmung wünschen ließ, lediglich und allein das Interesse des Ehrgeizes war, der vor Begierde brannte, mit den beiden ersten Talenten zu kämpfen, und zwar mit seinen eigenen Mitteln, d. h. indem er seine Art zu sehen, zu fühlen und darzustellen der ihrigen entgegenstellen wollte; denn wir wiederholen es, Nichts hat bis jetzt in seinen Werken etwas verrathen, was man in der That Nachahmung irgend eines Meisters nennen könnte, d. h. das Bedürfniß oder die Neigung, welche einen Künstler dahin bringen, daß er das Talent und die Manier eines Andern zu Führern nimmt, seinen Schritten folgt, ohne darauf Anspruch zu machen, ihn zu überholen. Die Folge wird, wie wir glauben, vielleicht es noch bestätigen, daß dieses ihm ganz unmöglich gewesen wäre.

Raphael wird durch den Papst Julius **II.** nach Rom berufen.

Aber Raphael erwartete ein glücklicheres Geschick. Während er bloß danach strebte, sich in Florenz durch wichtige Arbeiten gefesselt zu sehen, durchkreuzte eine mächtigere Empfehlung, als die, um welche er nachgesucht hatte, seine Entwürfe. Sein Ruf war nach Rom gedrungen. Bramante, ein Verwandter von ihm, und Baumeister Julius **II.**, dessen Vertrauen er besaß, schlug dem Papst Raphael vor, um durch ihn die Säle des Vaticans ausmalen zu lassen, und dieser genehmigte den Vorschlag.

Im Jahre 1508 verließ Raphael Florenz, um sich in die Hauptstadt der christlichen Welt zu begeben. Der größte Theil

---

[55]) Siehe den Anhang Nr. 4.

[56]) Lanzi hat sich geirrt, indem er den Herzog von Urbino anführt.

der Säle, welche man gemeiniglich Säle des Vaticans nennt, waren schon gemalt, oder im Begriff, gemalt zu werden, weil sich damals zu Rom die berühmtesten Künstler aufhielten, wie Pietro della Francesca, Luca Signorelli da Cortona, D. Bartolomeo della Gatta, Abt zu S. Clemens in Arezzo, Bramantino da Milano, Antonio Razzi da Vercelli, Alle Künstler, deren Vasari ehrenvoll erwähnt hat. Wir müssen auch noch Pietro Perugino nennen, der seinen Zögling zum Nachfolger haben sollte. Aber der dankbare Schüler beschützte die Arbeit seines Lehrers und achtete die Malereien, mit denen derselbe die Decke des Saales Karls des Großen geschmückt hatte. Es scheint selbst, daß er bei einigen andern Theilen der Decoration dieselbe Rücksicht gegen einige seiner Vorgänger nahm.

Allegorische Figuren der gewölbten Decke. Gest. v. Volpato u. Morghen.

Julius II. nahm Raphael mit allen Erweisungen des Wohlwollens auf. Er befahl ihm sofort, den **della Segnatura** genannten Saal zu malen. In diesem Saale sind die vier großen allegorischen Compositionen ausgeführt, welche nach dem Titel, den der Gebrauch ihnen gegeben hat, den »Streit über das heil. Sacrament«, die »Schule von Athen«, den »Parnassus« und die »Jurisprudenz« darstellen.

Ein jeder dieser Vorwürfe hat in einem kreisförmigen Rahmen der gewölbten Decke eine allegorische Figur über sich, welche gleichsam den Inhalt davon angiebt. Man behauptet, daß diese Abtheilungen der Decke das Ueberbleibsel einer ältern Decoration sind [57]), in welche Raphael nur neue Figuren hineinmalte. Dieselben verdienen wegen der sinnreichen Ideen ihrer Allegorien eine besondere Erwähnung.

Diejenige, welche über dem Streite über das heil. Sacrament sich befindet, wahrscheinlich die erste Figur, welche Raphael zu Rom gemalt hat (denn die Frescomalerei macht es nothwendig, die Entwürfe von oben anzufangen) stellt die Theologie auf Wolken schwebend, mit zwei kleinen Genien dar, die zwei Täfelchen tragen, worauf geschrieben steht: **Rerum divinarum notitia.** In der linken Hand hält sie ein verschlossenes Buch; mit der an-

---

[57]) Vasari, ibid. pag. 178.

dern zeigt sie mit dem Finger auf die Erde, über welche sie erhaben ist, und scheint damit sagen zu wollen, daß die Kenntniß der göttlichen Dinge den Bewohnern derselben versagt ist.

Die allegorische Figur der Philosophie ist zuerst erklärt, wie es sich ziemt, jede Allegorie zu erklären, deren Bedeutung der Gebrauch nicht allgemein gemacht hat, d. h. durch die Schrift. Zwei kleine an ihren Seiten stehende Genien halten dem Beschauer zwei Cartelle mit der Inschrift hin: **Causarum cognitio.** Sobald man über das Sujet belehrt ist, bekommt man noch mehr Lust, in der Figur und ihren Attributen selbst den tiefen Gedanken des Malers zu lesen, welcher der Philosophie zum Sitz einen Thron gegeben hat, von dem jede Stufe mit Charakteren und Symbolen aus den verschiedenen Reichen der Natur, wie sie an der Statue der Diana zu Ephesus standen, verziert ist. Dem Gedanken dieser Allegorie treu hat Raphael in drei Gürteln auf der Tunica der Philosophie, oben den durch Gestirne dargestellten Himmel, in die Mitte das Meer mit den Fischen, und endlich Pflanzen aller Art an den untern Theil der Draperie vertheilt. Eine ähnliche Verzierung hatte im Alterthume Phidias auch auf der Tunica des Olympischen Jupiter angebracht.

Ueber dem großen Gemälde des Parnasses bewundert man die schöne und einfache Allegorie der Poesie. Die beiden kleinen Genien, welche sie umschweben, brauchten wahrlich nicht uns in den Worten, die sie halten: **Numine afflatur**, das zu wiederholen, was die Figur allein so deutlich sagt. Der Maler hat ihr Flügel gegeben, ihr Kopf ist mit Lorbeern umkränzt, ihr Thron wird von Stufen gebildet, die sich oben in einen Kopf endigen. Einige haben geglaubt, daß dieser Kopf, worauf sich der linke Arm mit der Lyra stützt, der Kopf Homers sein [58]), und daß die in der rechten Hand befindliche Schriftrolle die Werke dieses Fürsten der Dichter andeuten solle. Wir verbürgen jedoch nicht die Richtigkeit dieser Meinung.

Ueber dem Sujet der Jurisprudenz, worüber wir weiter unten berichten werden, befindet sich die Figur der Gerechtigkeit. Das Diadem, welches sie trägt, ist das Zeichen ihrer Herrschaft.

---

[58]) Es scheint ausgemacht zu sein, daß der antike Kopf Homer's in Marmor zu Raphaels Zeit noch nicht entdeckt war.

In der einen Hand hält sie die Wage und in der andern das Schwert. Die von vier kleinen sie umschwebenden Genien getragene Inschrift enthält die Worte: **Jus suum unicuique tribuit.**

Die vier Ecken der gewölbten Decke des Saals sind mit Feldern mit Figuren verziert, deren Proportion fast halbe natürliche Größe ist. Sie sind auf Goldgrund gemalt und stellen Gegenstände dar, die mit den eben beschriebenen allegorischen Figuren und mit den großen Compositionen, welche einer noch ausführlichern Beschreibung vorbehalten sind, in Verbindung stehen.

So entspricht der Figur der Theologie das Sujet Adam und Eva (von Richomme gestochen), dessen Geschmack in der Zeichnung offenbar dem in dem Streit über das heil. Sacrament entspricht. Salomo's Urtheil, welches sich auf die Malerei der Jurisprudenz bezieht, bietet wie diese eine großartigere Manier dar und macht geneigt zu glauben, daß es in letzterer ausgeführt werden konnte. An das Sujet des Gemäldes der Schule von Athen oder der Philosophie findet man sich erinnert durch das Feld, wo man eine weibliche Figur erblickt, über eine Kugel gebückt, welche sie aufmerksam betrachtet; ihre Physiognomie kündigt ein tiefes Nachdenken an und ihre Geberde drückt Erstaunen aus. Das vierte Feld hat als Sujet die Bestrafung des Marsyas. Wir brauchen kaum zu erinnern, daß dasselbe auf Apollo auf dem Parnassus Bezug hat. Jedoch müssen wir darauf aufmerksam machen, daß der Maler die antike Statue des Marsyas darin nachgeahmt hat; sowie auch die ausgezeichnete Zeichnung dieser Figur, und die des Scythen, welcher die Rache Apollo's vollzieht, bemerkenswerth ist.

Der Streit über das heil. Sacrament. Gest. von Volpato.

Man muß sich allerdings wundern, daß von den 4 großen Compositionen, deren Vorwürfe wir schon genannt haben, und die auch durch die vier vorhergehenden Allegorien so deutlich bezeichnet sind, für Vasari [59]) ein Gegenstand der Verwirrung gewesen sind, welche den Sinn derselben ganz und gar entstellen. Er ist nämlich in Beziehung auf sie in einen doppelten Irrthum gerathen, den wir nur kurz andeuten wollen [60]). Der erste be-

---

[59]) Vasari muß diese Beschreibung zu Florenz verfaßt haben, wo sein Gedächtniß ihn im Stiche gelassen haben wird.

zieht sich auf die genaue Bezeichnung der Schule von Athen, deren Elemente und Personen er mit denen des Streits über das heil. Sacrament vermischt hat, so daß er in seiner Beschreibung die Evangelisten und Engel mit Plato, Aristoteles und Diogenes verbindet.

Der zweite Irrthum, in welchen Vasari verfallen ist, besteht in einer falschen Angabe der Zeitordnung, nach welcher diese Malereien ausgeführt sind. Nun erlangt die Ordnung, welche unsere Geschichte bis jetzt zu verfolgen sich bestrebt hat, eine noch größere Wichtigkeit und bietet ein immer wachsendes Interesse dar in dem Augenblicke, wo Raphael, in Rom angekommen, und in eine neue Bahn eingetreten, sein Genie zu entwickeln fortfährt, in demselben Fortschreiten, welches wir bisher beobachtet haben, und das sich auch in dem Saale **della Segnatura** so deutlich offenbart.

Raphael war 25 Jahre alt, als er nach Rom kam. Ohne Zweifel schon sehr weit entfernt von jenem schüchternen Style in der Zeichnung, wie von der Aehnlichkeit der Compositionen, welche die Eigenthümlichkeit der Schulen im 15ten Jahrhundert ausmachten, war er vielleicht noch eben so fern von jener großartigen und kühnen Manier, und von jenem Reichthum der Ideen, welche man in den Werken wahrnehmen wird, welche die Reife seines Talents bezeichnen. Natürlicher Weise konnte der Styl seiner ersten Arbeit zu Rom sich nur wenig von seiner letzten florentinischen unterscheiden, welche die **Giardiniera** war. Es bedarf daher nur eines geringen Scharfsinns, um zu entscheiden, welches der vier Sujets, mit denen wir uns jetzt beschäftigen wollen, sein Pinsel in Rom zuerst schuf, und Mengs hat in diesem Punkte schon Vasari widerlegt [61]).

Der Streit über das heil. Sacrament steht offenbar dem, was man die Jugend der Kunst oder des Künstlers nennen muß, weit näher, als der Schule von Athen. Man muß annehmen, daß eine jede Kunst im Allgemeinen und ein jedes Talent im Be-

---

[60]) Wir erwähnen diese Verwechselung, weil sie von Borghini (**Riposo, p. 316**) und in einer französischen Uebersetzung einiger Lebensbeschreibungen von Vasari, die 1804 gedruckt ist, wiederholt worden ist.

[61]) **Opere di Mengs, tom I. p. 129**, der Ausgabe von Parma.

sondern, indem sie durch die Stufen verschiedener Perioden durchgehen, auch ihr jugendliches Alter haben. So hat z. B. bei dem Menschen der Mittelpunkt zwischen der Kindheit und der Mannbarkeit, wo der Körper beiden angehört, noch mehr von den Zügen der ersten behalten, als er von der zweiten hat annehmen können. So ist es auch in den zeichnenden Künsten mit der Art von Reiz, den man in der sogenannten Naivetät der Schulen des zweiten Athens findet, und das ist auch der Charakter von Raphaels Styl in seiner Disputation über das heil. Sacrament. Es ist auch bei ihm noch ein Werk der Jugend.

Der Raum zur Composition ist groß; aber Alles, was diesen Raum ausfüllt, gehört vielleicht noch der Gewohnheit an, kleine Vorwürfe zu behandeln. Die Figuren selbst sind darin verhältnißmäßig klein. Die Charaktere des Kopfes oder die Physiognomien sind wahr, aber im Allgemeinen tragen sie die Art von Wahrheit an sich, welche nach der Praxis des funfzehnten Jahrhunderts die Wahrheit des Portraits war. Ferner sind noch einige Spuren des sogenannten gothischen Geschmacks in der Anwendung der Vergoldung auf eine ziemlich große Zahl einzelner Theile darin bemerklich. Die gänzlich symmetrische Anordnung des oberen Theiles der Composition ist eine ohne Zweifel verbesserte, aber immer noch sehr merkliche Tradition des alten Herkommens bei den theologischen Darstellungen des Christenthums. Man findet in Orcagna's letztem Gericht [62]) den von Raphael treu nachgeahmten Typus dieser im Kreise aufgestellten Heiligen, welche den Himmel und die Seligen darstellen, die die Väter des Conciliums inspiriren. In dem Hospiz Santa Maria Nuova zu Florenz hatte Fra Bartolomeo eine ähnliche Versammlung von in der Luft schwebenden Heiligen dargestellt, sowie der untere Theil eine Versammlung von Figuren zu Fuß darstellt, woher Raphael mehr als eine Reminiscenz genommen haben könnte.

Jedoch muß man es anerkennen, daß Raphael schon in seiner ersten römischen Malerei sich mit mehr oder minder glücklichem Erfolg von der damals alltäglichen Sitte der Nachahmung moderner Costüme entfernt. Die einzigen, zu denen er sich bequemt

---

[62]) S. Pitt. a fresco del Campo Santo, intagl. da C. Lasinio. Taf. 4.

hat, waren in der Darstellung der vornehmsten Personen vom Priesterstande unerläßlich. Was die übrigen Figuren betrifft, so sind sie nach Eingabe der Einbildungskraft gekleidet, jedoch mit geringerer Breite und Abwechselung, als er es in der Folge zu thun pflegte.

Man weiß, daß die Composition, deren Sujet der Streit über das heil. Sacrament ist, nichts Anderes darstellt, als das ideale Bild des Conciliums, auf welchem die Controversen über das heil. Sacrament des Abendmahls beendigt wurden. Raphael, welcher von dem den Malern wie den Dichtern bewilligten Privilegium des Anachronismus Gebrauch machte, hat darin verschiedene Personen zusammengestellt, welche zwar nicht zu gleicher Zeit lebten, die aber ihr Eifer für die Vertheidigung des Glaubens und der christlichen Lehrsätze in der Ehre gleichgestellt hat, welche die Kirche ihnen erweist. Diese erdichtete Vereinigung ist eine Licenz, welcher der Geist sich gern hingiebt. Jedoch, da das Werk des Malers zu dem materiellen Sinne durch körperliche Zeichen redet, so muß der Künstler dieser poetischen Licenz bestimmte Grenzen setzen: d. h. er muß in dieser Art von idealer Coexistenz das vermeiden, was sie zu unwahrscheinlich machen könnte, wie z. B. ein zu positiv merkbares Zusammenwirken bei einer bekannten historischen Scene, so daß der Beschauer durch den Anachronismus, wovon wir geredet haben, sich gestört fühlt. Diesen Vorwurf kann man nun den verschiedenen Personen, deren Namen man anführt, nicht machen, noch weniger einigen Figuren, denen Raphael, wie er es mehr als einmal in andern Compositionen that, eine Aehnlichkeit mit sich und mit Bramante gab.

Was aber den in Rede stehenden Schicklichkeitspunkt betrifft, so muß man einräumen, daß Raphael ihn in der Disputation über das heil. Sacrament vollkommen beobachtet hat. Denn in diesem Sujet liegt in der That keine Action, noch viel weniger also ein Zusammenwirken. Der Gegenstand, welcher allen Personen dieser religiösen Scene als Vereinigungspunkt dient, hat nichts Materielles; darum kann der Anachronismus auch nicht den mindesten Anstoß geben.

Diese Bemerkung wird sich noch mit mehr Recht auf die

beiden folgenden Compositionen, die man »symbolisch-historische« nennen könnte, anwenden lassen.

Das Gemälde des Streits über das heil. Sacrament ist in dem Laufe von Raphaels Künstlerleben gleichsam der wahre Mittelpunkt geblieben, welcher es in zwei gleiche Theile abtheilt und dazu dient, sowohl den Weg, den er zurückgelegt hatte, als den, welcher ihm noch zu durchlaufen übrig blieb, zu messen. So zeigt sich also in der Composition dieses Werkes noch eine Art jugendlicher Unschuld; in der Zeichnung jene Art von Grazie, die an einen Rest von Schüchternheit grenzt, in dem Colorit und der Manier der Malerei ein noch merkbares Gepräge von dem, was man jungfräuliche Grazie nennen könnte. — Kurz, er erscheint darin nicht mehr als Kind, aber auch noch nicht als vollendeter Mann.

Schule von Athen. Gest. von Volpato.

Raphael hatte bei dieser Decoration des Saales im Vatican entweder sich selbst ein Programm von Sujets, die sich auf die Wissenschaften und Künste beziehen, verfaßt, oder sich dasselbe abfassen lassen. Nun sieht man leicht, daß solche Compositionen, die reich an Personen, aber ohne Leidenschaft und Action sind, ganz mit dem reinen Geschmack im Zeichnen und mit der Manier der Malerei, die er gewohnt war, im Einklange standen. Wir werden in der Folge sehen, wie die Auswahl seiner Sujets in Beziehung auf die Bewegung, welche sie erfordern, sich nach der wachsenden Kühnheit seines Styls richtete, wenn man nicht, was gleich wahrscheinlich wäre, annehmen will, daß die Mittel des Malers an Energie zunehmen mußten, um sich nach der Natur der Sujets zu richten, welche ihm in einem ganz andern Systeme aufgegeben wurden.

Uebrigens zeigt das Gemälde der Schule von Athen (oder wenn man lieber will, des Gymnasiums) uns Raphael schon auf eine merkliche Weise und in allen Beziehungen großartiger. Das Sujet, welches mehr der Einbildungskraft angehört, sich mehr dem Style des Alterthums nähert, führte ihn ganz aus den furchtsamen Irrgängen der Gattung von Portraitfiguren heraus [63]. Er mußte sich zu den Formen, Charakteren, Ideen, Draperien

---

[63]) Wir verstehen darunter, wie wir oben gesagt haben, den Styl der Figuren des 15. Jahrhunderts.

erheben, von denen ihm die neuen Schulen nichts hatten lehren können, und dieses liefert den Beweis (wie wir schon oben angedeutet haben), daß das Studium nicht allein der antiken Zeichnung, sondern auch des antiken Geschmacks und Geistes, schon in seine erste Erziehung zu Florenz tief aufgedrungen war.

Da die Idee dieser großartigen Composition nicht beschrieben werden kann, so wollen wir uns darauf beschränken, hier eine einfache Bemerkung über die Zeit vorzulegen, in der Raphael dieses so bemerkenswerthe Ganze von antiken Personen ausführte, und die berühmtesten Philosophen Griechenlands ohne Hülfe der Originalportraits, welche in jener Zeit die Schätze der Archäologie noch nicht wieder bereichert hatten, gleichsam reproducirte. Man kann in der That nicht genug die Art von Divination des Genies bewundern, welche mit so viel Richtigkeit und in eben so edeln, als ausdrucksvollen Attitüden, einen Aristoteles und Plato, Socrates und Diogenes, Chrysippus, Epicur und so viele Andere wieder ins Leben rief, deren Charaktere das Alterthum selbst nicht verleugnen würde. Um das ganze Verdienst dieser Art von Divination zu empfinden, muß man sich in die Epoche zurückversetzen, in welcher Raphael diese seine Composition schuf. Das ist der einzige richtige Maßstab, um ihn zu würdigen.

Vor der Schule von Athen war die Kenntniß des Alterthums nicht weiter in die Ideen der Malerei eingedrungen, als der Geschmack oder die Wissenschaft des Antiken (etwas sehr von einander Verschiedenes) auf die Zeichnung der Maler Einfluß gehabt hatte, wenn man etwa in Beziehung auf den letztern Punkt Michel Angelo ausnimmt. Die schönsten Scenen des Alterthums, sowohl religiöse als profane, waren nur allgemein in dem alltäglichen Costüm jedes Landes, wo sie gemalt wurden, dargestellt. Aus den beiden vorhergehenden Jahrhunderten kann man kaum einige Sujets anführen, welche der sogenannten Profangeschichte angehört haben. Wenn sich jedoch ein solches der zeichnenden Kunst darstellte, so dachte kein Künstler daran, daß die alten Griechen und Römer besondere Costüme gehabt hätten, und daß z. B. ein Krieger, ein Philosoph, ein Consul anders gekleidet gewesen wären als ein Ritter, ein Mönch oder ein Podesta.

Raphael hatte also keine Art von Modell für die Gattung

den Styl und die Erfindung seines Gemäldes der Schule von Athen. Niemand unter seinen Vorgängern hatte ihm die geringste Idee davon einflößen können und (was noch bemerkenswerther ist) Niemand hat sich nach ihm in dem, was man das Ideal eines solchen Sujets nennen kann, zu gleicher Höhe erhoben.

Nach den unzähligen Entdeckungen, wovon Raphael selbst kaum eine Ahnung haben konnte, und die uns das ikonographische Alterthum fast ganz wieder haben erscheinen lassen; nach jener Menge von Originalen, die seit drei Jahrhunderten wieder aufgefunden sind, und den Erfindungen der Schule von Athen so viele und so gefährliche Parallelen entgegen gestellt haben, hat der Styl dieser Composition fortwährend seinen Platz in der Meinung der Künstler behauptet. Ja, die Figuren vieler antiker Personen sind fortwährend für classisch gehalten worden, selbst neben denjenigen, welche der Meißel der Griechen uns überliefert hat: so sehr besaß Raphael die Gabe, das Alterthum zu errathen.

Es haben sich noch mehrere Stücke von Skizzen erhalten, die er zu seiner Schule von Athen gemacht hatte [64]. Diese Skizzen haben das Merkwürdige an sich, daß sie die Stufen zeigen, durch welche sein Genie hindurchging, um von einer Reihe von Ideen, die sehr niedrig waren, zu der Höhe und dem Adel derer hinanzusteigen, bei welchen seine Wahl stehen blieb. Und dennoch standen die Erfindungen, welche er verwarf, schon weit über denen, welche damals gänge und gäbe waren. Nichts beweist also besser, welch ein Abstand zwischen diesem Werke da sein mußte, als es erschien, und zwischen allem dem, was ihm vorausgegangen war.

Dieser Abstand war in der That so groß, und fiel damals so in die Augen, daß schon Julius II. befohlen hatte, alle in den Sälen durch die oben genannten Maler ausgeführten Werke zu verlöschen und zu zerstören. Raphael erhielt den Auftrag, sie alle durch neue zu ersetzen, und die ganze Unternehmung ward ihm anvertraut.

Der Parnaß. Gest. von Volpato.

Eine jede von den großen Compositionen Raphaels im Va-

---

[64]) Die Kupferstiche von diesen Skizzen finden sich in Landon's Sammlung, Taf. 354. u. 355.

ticane, sowie viele andere seiner Werke, könnten den Stoff zu einer speciellen Geschichte oder historischen Notiz abgeben, so zahlreich sind die Gesichtspunkte, aus denen sie die Kritik der Kunst und des Geschmacks zu beschäftigen im Stande sind. Und wie viel besondere Interessen würde der wißbegierige Beobachter noch an den einzelnen Umständen, der Zeit, der Localität und der Personen finden!

Jedoch, wenn man bloß Figur nach Figur, Gruppe nach Gruppe, Plan für Plan, Namen auf Namen von jeder erwähnen und aufzählen wollte, so würde diese Aufzählung eine große Anzahl von Seiten einnehmen und unsere Arbeit ohne Nutzen für den Leser vergrößern. Nichts giebt in der That weniger eine Idee von einem Ganzen, das zu den Augen reden soll, als die Zerlegung aller seiner Theile durch einen Bericht, der sich nur an den Verstand wendet. Was ist übrigens wohl bekannter, als Raphaels Compositionen in den Sälen des Vaticans? Was würden die, welche sie kennen, aus einer so zerstückelten Beschreibung lernen? und was würde sie denen sagen, welche keine Idee davon haben? Deßhalb haben wir in einer allgemeinen Geschichte Raphaels und seiner Werke für zweckmäßig gehalten, die Aufmerksamkeit des Lesers weniger auf beschreibende Einzelheiten, die nur zu oft stumm bleiben für die Einbildungskraft, zu richten, als auf die Eigenschaften, durch welche ein jedes Werk sich auszeichnet, und die in dem, was ein jedes Eigenthümliches besitzt, den fortschreitenden Gang des Künstlergenies kennen lehren können.

Wir haben gezeigt, daß Raphael in der Composition, wie in der Ausführung der Schule von Athen, gleichsam den so lange verloren gewesenen Faden der antiken Manier und des antiken Geschmacks wieder aufgefunden, und endlich an die ewigen Muster des Wahren und Schönen die Kette der neuern Erfindungen befestigt hatte. Vielleicht erkennt man in seinem Parnaß noch mehr jene nachahmende Kraft an, mit welcher er nicht allein den Styl des Alterthums, sondern sogar die Draperie einer Statue, die man namentlich anführen könnte [65], sich anzueignen verstand. Ja, Raphaels Parnaß ist, seinem ganzen Eindrucke nach betrach-

[65]) Man glaubt darin die Draperie der „Kleopatra" genannten Statue zu erkennen.

tet, eine Art Bündniß zwischen dem Genius der alten und dem der neuern Zeiten. Man sieht auf demselben Helicon und unter denselben Lorbeerhainen in Gesellschaft mit den Musen und um einen neuen Apollo die alten Sänger Griechenlands mit den Dichtern des neuern Italiens umherwandeln.

Raphael hat eine große Geschicklichkeit darin gezeigt, daß er auf diese Weise, und ohne den mindesten Anstoß zu erregen, Personen von so verschiedenen Physiognomien und Epochen zusammengestellt hat. Man erstaunt mit desto größerem Vergnügen, sie hier vereint zu finden, da das Auge, indem es sie unterscheidet, durch keine merkliche Ungehörigkeit beleidigt wird. Bis auf eine unbedeutende Ausnahme [66]), welche einer gewissen Anspielung auf einen Umstand zuzuschreiben ist, hätte dieses Gemälde in Hinsicht des Styls für ein Werk eines antiken Pinsels gelten können. Mehrere seiner Musen hätten gewiß auf dem griechischen Parnaß ihren Platz gefunden, und der blinde Sänger der Iliade würde nicht mit mehr Wahrheit und Adel haben dargestellt werden können.

Um diesen Artikel von unnützen Einzelheiten nicht zu verlängern durch die Aufzählung der neuern Dichter, deren Portraits bekannt sind, und der alten Dichter, die, wie man glauben könnte, Raphael kannte, wollen wir hier nur noch die Einsicht bemerklich machen, mit welcher er in dieser Composition den durch eine Fensteröffnung durchbrochenen Raum benutzte, der dem Anscheine nach seine Composition in zwei Theile hätte trennen müssen. Was ein Uebelstand hätte werden können, ist in gewisser Hinsicht ein Vorzug bei diesem Sujet geworden, da das allmählich ansteigende Terrain leicht die Idee hervorruft, daß diese Oeffnung für einen in den Berg gehauenen Durchbruch angesehen werden könnte. Die Folge der Malereien dieser Säle wird uns noch öfter Gelegenheit geben, dieselbe Geschicklichkeit Raphaels in der glücklichen Benutzung derselben Unregelmäßigkeit des Locals zu bewundern.

Die Malereien der Jurisprudenz. Gest. von Morghen.

Die Mauer im Saale della Segnatura, welche der Malerei

---

[66]) So wie das Instrument, das Apollo spielt.

des Parnaß gegenüberliegt, hat auch eine Fensteröffnung, welche den untern Theil des Feldes einnimmt, dessen Bogen allen übrigen Compositionen als Rahmen dient. Da dieser vierte Rahmen, wie sein Sujet und seine Devise uns lehren, die Figur der Gerechtigkeit darstellt, so hat man keine Ursache, daran zu zweifeln, wie Einige gethan haben, daß das Sujet der Malerei, von der wir jetzt sprechen wollen, durch den Namen der Jurisprudenz bezeichnet werden müsse, in sofern dieselbe die personificirte Wissenschaft des Rechts ist. Raphael theilte daher die Figuren, welche sein Sujet den Augen und dem Geiste richtig darstellen sollten, in drei durch die Beschaffenheit der Localität gegebene Felder. In einem der Räume neben der Fensteröffnung malte er Justinian, welcher die Digesten herausgiebt; die andere zeigt Gregor IX., welcher die Decretalen verleihet.

Der obere Theil über dem Fenster enthält drei große allegorische weibliche Figuren mit vier kleinen Genien. Die in der Mitte, welche höher sitzt, als die beiden andern, scheint uns die personificirte Jurisprudenz zu sein [67]). Ihr Kopf hat zwei Gesichter: ein Frauengesicht und das Gesicht eines bärtigen Greises; dies letztere zeigt an, daß sie die Vergangenheit kannte. Ein kleiner Genius hält ihr den Spiegel, das Symbol der Wissenschaft, vor, und die hinter ihm von einem andern Genius gehaltene Fackel bedeutet ihren Scharfblick. Auf der einen Seite der Jurisprudenz sitzt die Gewalt, welche man an ihren Zügen, an ihrem Kopfputze, an ihrer Rüstung, an dem Eichenast erkennt, den sie in der einen Hand hält, und an dem Löwen, auf den sich ihre andere Hand stützt. Auf der andern Seite steht die Mäßigung, bezeichnet durch den Zaum, den sie hält und der ihr Symbol ist.

Raphael giebt in diesen schönen Figuren einen Beweis von der zunehmenden Großartigkeit seiner Manier und seines Styls. Man könnte glauben, daß dieser Fortschritt mit der Vergrößerung der Dimension in den Personen zusammenhinge. Ohne Zweifel kann die Vergleichung mit den drei andern Compositionen, vielleicht auch die etwas kalte Manier des Colorits im Parnaß zu dem eben bemerkten Effect etwas beitragen. Jedoch wird Jeder-

[67]) Bottari, und vor ihm Vasari und andere Kritiker haben ihr den Namen „Klugheit“ gegeben.

mann zugeben, daß in dem Gemälde der Jurisprudenz das Fresco mit mehr Breite, der Styl der Zeichnung großartiger gehalten ist, und daß der allgemeine Charakter darin mehr von jener Größe und Idealität an sich hat, worin die Antike allein Raphael unterrichten konnte. An einer Decke der Fenstervertiefungen lies't man, wie in den übrigen Sälen, das Datum des Jahres, in welchem die Decoration dieses Saales vollendet wurde. Dieses Datum 1511 berichtet uns, daß zwei bis drei Jahre über der Vollendung dieser vier großen Compositionen verflossen.

Ueber die Frage, ob Raphael Michel Angelo die zunehmende Großartigkeit seines Styls verdanke.

Hier wollen wir einige vorläufige Betrachtungen einschalten, welche in der Folge zur bessern Entscheidung der so oft besprochenen Streitfrage beitragen werden, zu welcher die von Vasari wiederholten Behauptungen Veranlassung gegeben haben, über das, was Raphael Michel Angelo verdankt und nicht verdankt.

Keins von den Werken, die Raphael schuf, ehe er nach Rom kam, hat uns den geringsten Berührungspunkt mit dem gelehrten und kühnen Geschmack im Zeichnen angezeigt, welcher den Hauptvorzug des Meisters der florentinischen Schule ausmacht. Raphael und Michel Angelo mußten sich von 1508 an zusammen in Rom befinden, wie die Thatsachen es beweisen. Hier hätten sie ohne Zweifel einige der schönen Antiken, welche damals entdeckt wurden (unter andern der von Michel Angelo so oft gezeichnete Torso) in gemeinschaftlicher Betrachtung und Nachahmung vereinigen können; aber die schöne Antike ist (wir haben es schon öfter gesagt) gleichsam wie die Natur, worin ein Jeder findet, was sein Genius ihn darin zu suchen vorschreibt. Michel Angelo studirte in der Antike, und schöpfte aus ihr nur den Charakter der Stärke in den männlichen Statuen, den Ausdruck der Muskelkraft, und das, was man die Wissenschaft des Zeichnens nennt. Raphael, der nach dem Ausdruck des Schönen strebte und das Geschick besaß, alle Elemente desselben zu sammeln, vereinigte endlich zu Rom dieselben und vollendete ihre Anwendung, indem er seine Studien auch auf das Alterthum ausdehnte. Durch das Schöne also fesselte ihn die Antike insbesondere. Die Gewohnheit, sie von dieser Seite zu betrachten, vollendete in ihm jene

Eigenschaften, in denen er alle Maler übertrifft, jene Reinheit ohne Trockenheit, jene Grazie, welche allem Gesuchten feind ist, jenen Adel des Styls ohne Ueberladung, und jenen unerschöpflichen Reichthum an Erfindung: alles Eigenschaften, welche man in Michel Angelo's Werken vergebens sucht.

Die Meinung der Nachwelt hat diese beiden Künstler nach ihrem Tode so sehr als Nebenbuhler in Ruf gebracht, daß man sich vorstellen kann, es habe zwischen ihnen bei ihren Lebzeiten gar keine Rivalität der Eigenliebe stattgefunden; der Verfolg dieser Geschichte wird die Wirklichkeit derselben enthüllen, aber von einer Seite, von der man es am wenigsten ahnt. Da Michel Angelo einige Jahre vor Raphael voraus hatte, so war es sehr natürlich, zu glauben, daß den zuletzt Gekommenen nach dem Ansehen seines Vorgängers gelüsten und daß er dahin streben konnte, durch Nachahmung ihm die Mittel zu stehlen, wodurch er ihn überwand.

Einige Intriguen Bramante's und anderer Künstler, welche in der That eifersüchtig auf Michel Angelo's Ansehen waren, haben diesem Verdacht noch mehr Wahrscheinlichkeit gegeben. Bramante, der Ober-Baumeister und Hauptanordner der Arbeiten im Vatican, sah zu seinem großen Verdruß den Aufwand, welchen Julius II. auf das ungeheure, Michel Angelo aufgetragene Werk seines Mausoleums zu verwenden beschlossen hatte; er fürchtete, diese kolossale Unternehmung mit ihren Bildhauerarbeiten möchte der Decoration des Vaticans schaden, wozu er Raphael berufen hatte. Im Einverständnisse mit Giuliano di San Gallo [68]) suchte er auf eine sehr geschickte Weise den Papst von der Fortsetzung seines Grabmals abzubringen. Endlich glückte es ihm, denselben dahin zu bewegen, die Decke der von seinem Oheim Sixtus gebauten Kapelle malen zu lassen, und Michel Angelo diese Malerei zu übertragen. Man hat behauptet (und man kann es weder beweisen noch in Abrede stellen), daß ein wenig Bosheit ihm diesen Plan eingegeben habe, dessen verborgener Zweck es gewesen, Michel Angelo, der in der Behandlung der Frescomalerei wenig bewandert war, eine Klippe zu bereiten, und da-

---

[68]) Vasari, Vit. di Michel Angelo.

gegen Raphaels Geschicklichkeit desto mehr ins Licht zu stellen. Ausgemachter ist, daß Michel Angelo, der als Bildhauer nicht seines Gleichen hatte und sich in der Malerei zu compromittiren fürchtete, lange Zeit Entschuldigungen suchte, um die Arbeit auszuschlagen und sie Raphael übertragen zu lassen [69]); aber Julius II. bestand auf seinem Kopfe, und Michel Angelo mußte gehorchen. Alles dieses kann nicht vor 1509 stattgefunden haben. Die Erlernung der Frescomalerei, der Versuch mit den Mitarbeitern, welche er von Florenz kommen ließ und bald wieder fortschickte, nahmen Zeit weg. Wenn man nun zugiebt, daß zur Vollendung der ersten Hälfte der Malerei in der Sixtinischen Kapelle zwanzig Monate nöthig gewesen sein [70]), eine Zeit, die auf die Vollendung der zweiten Hälfte, wie man weiß, wirklich verwandt ist, so sieht man ein, daß die, wie es scheint, von Julius II. plötzlich befohlene Enthüllung der ersten Hälfte nicht vor 1511 [71]) stattgefunden haben kann, als Raphael seinen ersten Saal im Vatican schon vollendet hatte.

Nun gebe man auch, wenn man will, den in sehr geringem Grade erwiesenen Umstand einer neuen Flucht Michel Angelo's zu, der durch die Eile, mit welcher der Papst die Gerüste niederreißen ließ, sich beleidigt fühlte; man räume auch ein, daß Bramante nach Angelo's Abreise als Baumeister sich in Besitz der Kapellenschlüssel gesetzt und Raphael hineingeführt habe: so wird diese Thatsache nicht mehr die geringste Wichtigkeit haben, da bald darauf die Kapelle für das Publikum geöffnet wurde, und ganz Rom, wie Vasari erzählt, dahin lief, so daß also Raphael hinreichend Muße hatte, sie zu sehen.

Da dies gehörig erwiesen ist, so bleibt es ausgemacht, daß Raphael und Michel Angelo während derselben Zeit, der Eine

---

[69]) Vasari, ibid. Lettere pittoriche. tom. II. p. 332.

[70]) Vasari, ibid.

[71]) Alles dieses läßt sich von zwei festen Punkten deduciren. Der erste ist das Weihnachtsfest 1512, wo die zweite Hälfte der Malereien in der Sixtinischen Kapelle nach 20 Monaten vollendet war. Julius II., welcher den 13. Februar 1513 starb, sang darin am vorhergehenden Weihnachtsfeste die Messe. Der zweite Punkt ist der, daß Michel Angelo, welcher nach dem Zurückberufungsbreve vom 8. Juli 1506 sich wieder mit dem Papst versöhnt hatte, erst 1508 nach Rom zurückkehrte, nachdem er zu Bologna die Bronzestatue Julius II. vollendet und gegossen hatte. Man sieht also, daß die Enthüllung der ersten Hälfte der Malereien in der Kapelle nicht vor 1511 und nicht nach 1512 hat stattfinden können.

im Saale della Segnatura des Vatican, der Andere in der Sixtinischen Kapelle arbeiteten, wo der Letztere durchaus keinen Besuch annahm. So sind also die vier Gemälde im Saale des Vatican, von denen wir Bericht abgelegt haben, ohne irgend einen Einfluß der Werke in der Sixtinischen Kapelle vollendet worden, obgleich man hat behaupten wollen, daß der bloße Anblick derselben in Raphaels Manier eine erhöhtere Großartigkeit hervorgebracht habe.

Wer hätte überdies nicht bemerkt, daß diese vier Malereien, wenn man sie nicht bloß in der Ordnung, in welcher sie ausgeführt worden, sondern auch sogar in den Theilen einer einzigen Composition betrachtet, wenn man z. B. die obere Reihe der Figuren in dem Streite über das Sacrament mit denen der untern Scene vergleicht, — daß sie einen merkbaren Fortschritt des Talents und der Fähigkeit darbieten? Das hat auch Bellori sehr scharfsinnig über dieses erste römische Gemälde Raphaels bemerkt [72]). **Essendo meraviglia**, sagt er, **come della gloria di sopra, qui sotto, si fosse Raffaello tanto ingrandito ed avanzato in si breve spazio.**

Wenn dieser Effect einer zunehmenden Großartigkeit der Manier, einer stufenweisen Entwickelung in den Formen und in der Ausführung sich bei Raphael wahrnehmen läßt, ehe er nach Rom kam, — wenn sich dasselbe eben so in den vier ersten Werken im Vatican bemerken läßt: so bestand Vasari's Unrecht darin, daß er dasjenige, was die Wirkung einer Eigenthümlichkeit Raphaels war, nur den Werken Michel Angelo's zuschreibt, oder es wenigstens von dem Factum der geöffneten Sixtinischen Kapelle herleitet. Aber Diejenigen, welche Vasari bekämpfte, haben eben so Unrecht, daß sie entweder seinen Worten einen Sinn unterlegen, den sie nicht enthalten, oder daß sie ihm die Absicht zuschreiben, Michel Angelo auf Kosten Raphaels zu erheben. Der Einfluß, welchen der Anblick der Werke eines Meisters auf die Manier eines andern gehabt hat, ist kein Gegenstand, den man bestimmen oder nachweisen, oder überhaupt Jemandem, der ihn nicht anerkennen

---

[72]) **Bellori, Descrizioni delle Pitture.**

kann oder will, darthun könnte. Das ist eine Sache, die nur dem Gefühl und durch das Gefühl sich zeigen läßt.

So werden wir also mit Vasari darüber einverstanden sein, daß der Anblick der Malereien in der Sixtinischen Kapelle einen starken Eindruck auf Raphael machen mußte. Und wer gegenwärtig von der aufmerksamen Betrachtung des Parnasses und des Streits über das heil. Sacrament zur Anschauung jener gigantischen Sybillen und Propheten Michel Angelo's übergeht — wer, frage ich, sollte sich nicht überrascht fühlen von der, wenn man so sagen kann, übernatürlichen Idee und von dem beispiellosen Typus jener Personen, die von einem dergestalt originellen Genie gezeichnet sind, das, sowie es nirgends die Gegenstände seiner Nachahmung gefunden hatte, auch nie hat Nachahmer finden können.

Sicherlich beruht die Streitfrage über das, was Raphael Michel Angelo verdankt oder nicht verdankt, sowie der Streit, wozu Vasari's Worte [73]) Veranlassung gegeben haben, auf einem Mißverständnisse zwischen den Anhängern der römischen und florentinischen Schule. Ein Mißverständniß ist es offenbar, wenn man, auf ein zweideutiges und im Ganzen genommen, unbedeutendes Factum bauend, Raphael als Schüler Michel Angelo's darstellen, und gleichsam eine Verpflichtung des Erstern gegen den Letztern annehmen will. Man könnte sogar, wenn man die Untersuchung noch weiter fortführen wollte, aus den Verpflichtungen, welche Raphael gegen Michel Angelo gehabt haben soll, die Ueberlegenheit des Malers von Urbino in sofern nachweisen, daß während sein Nebenbuhler seiner Eigenschaft als gelehrter Zeichner, die derselbe in so hohem Grade besaß, nie eine andere hinzugefügt hat, Raphael dagegen das Verdienst besaß, die größere Zahl von Eigenschaften, welche das Ganze der Malerkunst ausmachen, in sich zu vereinigen.

Und in der That muß man es anerkennen, daß, während Michel Angelo, dessen Genie alles Andere ihm nicht Eigenthümliche ausschloß, aus Raphaels Arbeiten nie einen der Vorzüge, die ihm mangelten, sich aneignete, Raphael dagegen die Eigenheit

[73]) Per le cose vedute di Michel Angelo migliore ed ingrandi fuor di modo la maniera, e diedele piu maesta.

besaß, aus Angelo's Mustern Nutzen zu ziehen. Die Natur ist allerdings das wahre Muster, mit welchem der Künstler seine Arbeit vergleichen muß. Jedoch kann ihm das Werk eines Andern auch oft eine nützliche Vergleichung darbieten. Die Art und Weise, wie Andere die Gegenstände anschauen, bietet ihm gleichsam andere Augen dar, durch welche er seine eigenen Fehler leichter entdeckt. Es wäre also ein Lob mehr für Raphael, wenn es wahr wäre, daß er, statt von den Werken oder Malereien Michel Angelo's etwas zu stehlen, diesem Künstler bloß das Geheimniß einer großartigern Anschauungs- und Darstellungsweise abgesehen hätte; und etwas Anderes scheint auch Vasari nicht gesagt zu haben. Nun gleicht eine so verstandene Manier, womit man von einem Andern nicht den Styl, nicht die Ideen, nicht die Formen und Compositionen, sondern das entlehnt, worin der Vorzug und die Richtung seines Talents besteht, ganz und gar dem Verfahren, womit man dem Feuer die Wärme entlehnt, ohne dem Herde, welcher sie hervorbringt, etwas zu rauben.

Das Gemälde des Propheten Jesaias. Gest. von Chapron an der Spitze seiner Sammlung der Logengemälde.

Wenn man den Erzählungen und Traditionen über die von Raphael in dieser Epoche unternommenen Arbeiten Glauben beimißt, so hätten wir Grund, Vasari zu berichtigen, wenn er nicht mehr, als wir auseinander gesetzt haben, gesagt hat, oder hat sagen hören, und zugleich ihn zu bekämpfen in dem Falle, daß er die Absicht gehabt hätte, der Art von Entlehnung, welche wir auf ihren wahren Grund beschränkt zu haben glauben, einen größeren Werth beizulegen.

In der That betrachtet man als Beweis einer Verbesserung und einer zunehmenden Großartigkeit in Raphaels Manier die von ihm nach einander ausgeführten Malereien des Propheten Jesaias in der Kirche des heil. Augustin, und der Sibyllen nebst den Propheten in der Kirche **Santa Maria della Pace**.

Vasari [74]) sagt, daß die Figur des Propheten Jesaias, welche man **al fresco** auf einem der Kirchenpfeiler gemalt erblickt, nach einer andern gemalt sei, welche Raphael ausgelöscht, nachdem er die Sixtinische Kapelle gesehen hatte. Wie es sich auch mit die-

[74]) **Vasari, ibid.**

sem besondern Umstande verhalten mag, in dieser Figur, und zwar in ihr allein unter so vielen andern, findet sich Etwas, das im Geschmacke und in der Manier mit den Propheten Michel Angelo's verwandt ist. Das ist auch die Meinung Luigi Crespi's, des Sohnes jenes berühmten Malers mit dem Beinamen il Spagnuolo [75]): »Ich gestehe,« sagt derselbe, »daß, wenn ich den Propheten Jesaias betrachtete, ich mich überrascht fand; und ich würde ihn wegen der Großartigkeit des Styls, wegen der Kühnheit und Freiheit der Umrisse, für Michel Angelo's Arbeit gehalten haben.«

Wir getrauen uns sogar zu behaupten, daß diese Figur auch noch durch eine Art Unbedeutsamkeit in der Stellung, durch den Mangel an Ausdruck in der Physiognomie und durch eine Leere an Interesse an Michel Angelo erinnert, welche man selten bei Raphael, wenn er Raphael selbst ist, bemerkt, so wie wir ihn sogleich in den Sujets derselben Gattung in der Kirche della Pace erblicken werden. Wer kann in der That dafür stehen, ob es nicht seine Absicht gewesen ist, gleichsam durch eine Art Nachbildung oder Nachäfferei des Styls, wie man es nennt, eine Sache, welche für alle Künstler leicht ist, zu zeigen, daß er auch einen Michel Angelo machen könnte? Wie wenig Werth man auch dieser Meinung beilegen mag, wir würden sie der Meinung Comolli's [76]) vorziehen, welcher als möglich annimmt, daß dasjenige, was in dieser Figur an Michel Angelo erinnere, von Daniel di Volterra herrühre, welcher den Auftrag hatte, sie zu restauriren nach dem Unfalle, der sie betroffen hatte [77]).

Ungeachtet der Veränderungen, die sie hat erleiden können, enthält sie doch immer so viel Raphael eigenthümliche Schönheiten und Vorzüge, daß man dreist behaupten kann, es herrsche darin eine bemerkenswerthe Breite des Styls, ja selbst jene wahrhafte Großartigkeit, welche man auch legitim nennen könnte, insofern sie nicht den Zweck hat, bloß großartig zu scheinen. Raphael zeigte nach Mengs darin das Grandiose der Propheten in

[75]) Lettere pittoriche, tom. II. p. 340.
[76]) Comolli, Vit. inedit. p. 35. not. 44.
[77]) Als zu Pauls IV. Zeiten der Sacristan der Kirche diese Malerei aufputzen wollte, beging er das Versehen, sie zu waschen, und verdarb sie. (Vergl. die von Comolli ebendas. angeführten Autoritäten.)

der Sixtinischen Kapelle, mit dem Unterschiede, »daß bei ihm der Kunstgriff verborgen ist, während er bei Michel Angelo sich zu offen darstellt.« Wenn also Raphael in diesem Werke irgend eine Aehnlichkeit in der Manier mit seinem Nebenbuhler sich vorgenommen hätte, so geschah dieses doch mit seinen eigenen Mitteln. Ueberhaupt aber müssen wir feststellen, daß man nach diesem Werke nicht die Vergleichung zwischen diesen beiden Nebenbuhlern anstellen darf.

Die Propheten und Sybillen in der Kirche **della Pace**. Gest. von Volpato.

Wenn etwas uns zu der Annahme bewegen kann, daß die Nachahmung von Michel Angelo's Styl und Manier, wie man sie in der Malerei des Propheten Jesaias anerkennen muß, von Raphaels Seite nur eine wahrhafte Ausnahme war, so ist es das auch in jeder andern Beziehung wichtige Werk: die Propheten und Sybillen in einer Kapelle der Kirche **della Pace.** Vasari erwähnt derselben unmittelbar nachher. Obgleich nun über das genaue Datum dieser Malereien verschiedene Angaben [78]) vorhanden sind, so kann man doch nicht umhin, anzunehmen, daß dieselben nach dem Jahre 1511 ausgeführt worden sind; jedoch kann das Datum des Jahres 1519, das man in der Nachbarschaft der Kapelle liest, mit dem ihrer Ausführung nichts gemein haben.

Es scheint, daß selbst die Wahl des Sujets, mag sie nun von Raphael selbst getroffen, oder durch seinen Freund und Beschützer Augustin Chigi, dem die Kapelle gehörte, ihm an die Hand gegeben sein, ein neuer Beweis sowohl von der Art von Concurrenz ist, von der wir gesprochen haben, als auch von der Zeit, in welcher sie nach Vasari's Angabe stattfand. Wenn man Raphael in diesem Werke sich genau an derselben Art von Figuren und Charakteren versuchen sieht, welche die Hauptverzierung der Sixtinischen Kapelle ausmachen, wird man dann nicht zu der Annahme geleitet, daß er beabsichtigte, sich mit Michel Angelo

[78]) Augustino Chigi, welcher diese Malereien Raphael auftrug, hat offenbar erst länger nachher das Datum anbringen können, nach der Inschrift, welche man beim Eingange in die Sacristei lies't, und welche berichtet, daß die Kapelle, worin die Sybillen und die Propheten sich befinden, 1519 der heil. Jungfrau geweiht sei. (Vgl. **Comolli, Vit. inedit. p. 35. not. 45.**)

ganz auf demselben Terrain zu messen, und auf eine mehr in die Augen fallende Weise darzuthun, worin sich sein Talent von dem seines Nebenbuhlers unterschied?

Wir wollen also ohne Schwierigkeit zugeben, daß die Propheten und Sibyllen der Kirche **della Pace**, eine der vollendetsten Arbeiten Raphaels, von einem so bemerkenswerthen Fortschreiten Zeugniß ablegen, daß man darin die höchste Stufe von dem, was man seine zweite Manier nennt, finden muß; aber wir glauben auch darin noch wahrzunehmen, daß sie eher in der Absicht ausgeführt sind, die Opposition seines Geschmacks mit dem Michel Angelo's, als die Absicht, sich demselben zu nähern, anzukündigen.

Wenige Figuren tragen in so hohem Grade den Charakter göttlicher Begeisterung, dieser edlen, tiefen, geheimnißvollen Gesinnung an sich, wie sie in den Schriften der Propheten sich ausdrückt. Diejenigen, welche sich mit einer tiefern Analyse der Nüancen von Empfindung und Gesinnung, wie sie diese verschiedenen Personen ausdrücken, beschäftigt haben, glauben in den Zügen, welche der Pinsel des Malers einer jeden von ihnen gegeben hat, sogar die Verschiedenheit ihres Genies und ihrer Sprache zu finden; denn das Eigenthümliche von Raphaels Werken besteht darin, daß sie noch mehr zu denken, als zu sehen geben, und nicht in unsern Tagen erst hat man auf Raphael angewandt, was Plinius von Timanthes sagt: **In omnibus ejus operibus intelligitur plus semper quam pingitur** [79]).

Raphael hat seine Figuren nie mit mehr Stattlichkeit und Würde bekleidet, als diese Propheten. Wenn man sich die Mühe nimmt, mit denselben in dieser Beziehung jene oft gemeinen und immer bizarren Bekleidungen, jene überladenen Attitüden, jene fast immer ausdruckslosen Charaktere der Köpfe von Michel Angelo's Propheten zu vergleichen, so wird man darin nichts finden, was zu der Idee führen könnte, Raphael habe Etwas von jenem erborgt. Ja, wollte man noch die Weiberfiguren des Einen mit denen des Andern vergleichen, so würde jeder Argwohn in dieser

---

[79]) **Plin. Hist. Nat. XXXV. c. 36.** Man kann die Citation mit den Worten schließen: **Et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.**

Rücksicht noch mehr entfernt werden. Michel Angelo hat eine Art Seltsamkeit der Costüme, der Formen und eine Manier von Wesen, die weder männlich noch weiblich sind, deren Typus nichts Analoges hat, niemals weiter getrieben, als in diesen Sibyllen der Sixtinischen Kapelle. Raphael dagegen hat in keinem seiner Werke fast edlere, anmuthigere und zugleich religiösere Ideen dargestellt, als in seinen Sibyllen. Die Anmuth, die Schönheit, die Mannichfaltigkeit des Costüms, stehen darin mit der Erhabenheit des Charakters und den hohen Gedanken, deren sichtbarer Ausdruck sie für die Augen werden, ganz und gar im Gleichgewichte.

Will man also durchaus auf die Gattung dieser Sujets einen Rapport zwischen dem Werke des einen und dem des andern Malers gründen, so wird dies (mit Ausnahme des Titels oder der Benennung der Sujets) nicht ein Rapport der Gleichheit, sondern vielmehr der unbedingten Verschiedenheit sein. Statt daß Raphael irgend etwas aus den Sibyllen und Propheten Michel Angelo's nachgeahmt oder entlehnt hatte, mußte man sagen, daß er durch eine ganz andere Art Inspiration geleitet, sich vorgenommen hatte, in allen Theilen seines Werkes gerade dasjenige darzustellen [80]), was den Darstellungen seines Vorgängers fehlte, nämlich den Adel der Formen, die Würde des Charakters, die Schönheit der Physiognomien, die Eigenthümlichkeit des Sujets [81]).

Vergleichung zwischen Michel Angelo und Raphael.

Die Vergleichung, zu welcher die Malerei der Propheten und Sibyllen der **Santa Maria della Pace** uns Veranlassung gegeben hat, nöthigt uns zu wiederholen, was wir vielleicht später nochmals sagen müssen: daß nämlich in der That diese beiden Genies, welche man so oft Gelegenheit hat, mit einander zu vergleichen, indem man ihre der Unsterblichkeit geweihten Namen zusammenstellt, nichts mit einander gemein hatten. Der Keim dieser beiden

---

80) Lanzi, **Storia pittorica, p. 62.**

81) Bocchi in seinem Werke: **Le Bellezze della citta di Firenze, etc. ampliate ed accresciute da Giovani Cinelli; Firenze 1677, p. 227.** erzählt, daß, nachdem Raphael von Augustin Chigi 500 Thlr. auf Abschlag erhalten, dieser, bevor er ihm den Rest ausgezahlt, Michel Angelo befragt hätte: worauf Raphael wohl Anspruch machen könne. Michel Angelo habe darauf geantwortet: Seiner Meinung nach wäre jeder Kopf seine 100 Thlr. werth.

Talente war verschieden, und konnte nicht dieselben Früchte hervorbringen.

Um sich davon zu überzeugen, muß man zu der Epoche zurückgehen, in der sie geboren wurden, und sich Rechenschaft ablegen von dem Zustande der Unvollkommenheit, worin sich bei der Ermangelung an allen der Nachahmung des menschlichen Körpers günstigen Sitten und Gebräuchen, die Zeichenkunst befinden mußte. Durch das hartnäckige Studium der Anatomie, und durch die gelehrte Kenntniß der Musculatur öffnete Michel Angelo sich und seinen Nachfolgern die Bahn, welche zur gründlichen Wissenschaft der Formen des menschlichen Körpers führt. Raphael, der seinen Styl im Zeichnen zuerst durch die Combination der besten Arbeiten seiner Zeit gebildet hatte, vollendete ihn immer mehr durch das beständige Studium der antiken Muster. Wir haben es schon oben gesagt und Vasari bestätigt es, daß er dieses Studium unaufhörlich trieb: **ch' egli studiasse continuamente** [82]).

Waren nun diese beiden verschiedenen Arten von Studium bei Beiden die Ursache oder die Wirkung ihrer geistigen Anlage und der Richtung ihres Geschmacks? Wie die Antwort darauf auch ausfallen mag, so ist es doch immer gewiß, daß das eine sowie das andere Studium einen nothwendigen Einfluß sowohl auf die Werke beider Künstler gehabt haben muß, als auch folglich auf die Eindrücke, welche der Beschauer von ihnen empfängt. Michel Angelo hatte sich bei dem äußern Studium des Menschen nur daran gewöhnt, den physischen Menschen, oder eine Zusammensetzung von Knochen, Muskeln, von Sehnen und mechanischen Triebfedern zu erblicken. Die außerordentliche Geschicklichkeit, welche er erlangte, in seiner Zeichnung die Triebfedern dieses Bau's hervortreten zu lassen, mußte ihn dahin bringen, daß er Vorwürfe vorzog, bei denen er diese Kunst auskramen konnte, vorzüglich in der Malerei. Aber wenn das anatomische Wissen bei dem Künstler alles übrige Wissen überwiegt, so führt es den Uebelstand mit sich, daß er ihn geneigt macht, durch den energischen Ausdruck der Körperform, den moralischen Ausdruck des innern Menschen, d. h. der Seele, der Empfindung, der verschiedenen Affekte und

---

[82]) **Vasari, ibid. p. 181.**

Leidenschaften zu ersetzen. So scheint Michel Angelo in seinen gemalten Darstellungen sich mehr damit beschäftigt zu haben, seine Figuren in Bewegung zu zeigen (worin er unübertrefflich ist), als sie denkend darzustellen. Im Allgemeinen findet man keinen Ausdruck der Empfindung in seinen Köpfen, keine Grazie in seinen Compositionen, keinen Anspruch auf Ausdruck der Schönheit, oder des Unterschiedes der Alter, Geschlechter, Stände, Trachten u. s. w. Er kannte in den Formen keine andere Eigenschaften, als die der Energie und der Stärke, in dem Ausdruck der Charaktere des Kopfes keine andere Art und Weise, als die einer ernsten und finstern Laune.

Das Talent Raphaels bildete sich, wie man schon gesehen hat, aus mehr Elementen, und der Geschmack an der Antike war endlich das Element, welches die übrigen läuterte und ordnete. Schon von seinen ersten Schritten an darauf vorbereitet und dahin getrieben, die Gesammtmasse der Eigenschaften zu umfassen, welche den Maler ausmachen, strebte er fortwährend und erhob sich von seinem ersten bis zu seinem letzten Werke fortschreitend zu jener Art von moralischem Gesichtspunkt, welcher die Eindrücke der Empfindung denen der Wissenschaft vorstellt. Diese letztere war eigentlich nicht sein Zweck, noch weniger sein einziger Zweck. Sie war für ihn das, was sie sein muß, d. h. das Mittel, um seinen Gedanken die beste Form zu geben, und den Charakter jedes Vorwurfs auf das Schicklichste auszudrücken. Während also bei den verschiedenen Figuren und Compositionen sein Nebenbuhler nur einen Ton, eine Form des Charakters zu haben scheint, verändert Er ihn nach seinem Belieben, oder wenn man lieber will, er verändert seine Tonarten und Biegungen nach dem Vorwurf, den er zu behandeln hat. Endlich kann man sich nicht enthalten, zu seinem Vortheile die Bemerkung zu machen, daß er sich in allen Gattungen versucht hat, von der naivsten bis zur erhabensten. Biblische, religiöse, historische, mythologische, allegorische Compositionen, alle hat er umfaßt; er hat bei den Neuern alle Erfindungen der poetischen Welt der Griechen wieder ins Leben gerufen.

Wenn Michel Angelo der größte Zeichner ist, so ist Raphael der erste unter den Malern. Nun umfaßt der Begriff Maler weit

mehr Eigenschaften als der Begriff Zeichner. Wenn Michel Angelo vermöge seines gelehrten und originellen Styls in dieser Gattung keinen Vergleich zuläßt, so hat Raphael das Verdienst gehabt, in allen Gattungen allen Vergleichungspunkten, und vorzüglich denen des Alterthums, die Stirn bieten zu können.

Gemälde der Galathee im Palast Farnese. Gest. von Richomme.

Wir wollen nun ferner die glückliche Leichtigkeit bewundern, mit der er seine verschiedenen Erfindungen vervielfältigte und von einer Ordnung von Ideen und Vorwürfen zu einer andern überzugehen verstand.

In der That, in derselben Zeit, als er seine Propheten und Sibyllen für die Kapelle Augustin Chigi's in der Kirche **della Pace** [83]) ausführte, zeichnete er in dem Palast dieses berühmten Liebhabers der Kunst die Composition seiner Galathee, eine Erfindung voll der anziehendsten Reize, die man für eine Inspiration des Genius der antiken Malerei halten könnte. Dies sagt besser, als wir es hätten entwickeln können, worin die Verschiedenheit der beiden eben verglichenen Talente und die Eigenthümlichkeit des Raphaelschen bestand, und sein Streben nach jener edeln, reinen, anmuthigen Manier, welche bei den Alten den Styl ihres schönen Ideals ausmachte. Uebrigens überhebt uns das, was er bei Veranlassung dieser Malerei an Balthasar Castiglione schrieb, einer jeden muthmaßlichen Bemerkung in dieser Hinsicht.

»Was die Galathee betrifft,« sagt er, »so würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn sie nur die Hälfte jener Vorzüge in sich vereinigte, von denen Ihr in Eurem Briefe sprecht. Aber ich muß Eure Lobsprüche der Freundschaft zuschreiben, welche Ihr für mich hegt. Ich weiß wohl, daß, um eine Schönheit zu malen, ich mehrere sehen müßte, und mit der Bedingung, daß Ihr mir Beistand leistetet in der Auswahl des Bessern. Aber da ich darin so wenige und so gute Richter und schöne Muster habe, arbeite ich nach einer gewissen Idee, welche meinem Geiste vorschwebt. Ob diese Idee einige Vollkommenheit hat, weiß ich nicht; jedoch strebe ich dahin, sie zu erreichen.«

---

[83]) Nach Vasari und nach der Ordnung, in welcher er die Werke Raphaels erwähnt und die wir auch befolgen werden, weil sie die Ordnung ist, in welcher sie ausgeführt wurden, wäre die Galathee nach dem Propheten Jesaias, und zu gleicher Zeit mit den Malereien in **della Pace** ausgeführt. (Vgl. Vasari. S. 180.)

Aus diesen wenigen Worten sieht man, daß Raphael sich wirklich die Aufsuchung dieses Schönen als Ziel setzte, welches man nur mit Hülfe zahlreicher Vergleichungen verwirklichen kann, durch die Auswahl dessen, was die Natur der Kunst darbietet; aber auch durch die Anstrengung, welche die Einbildungskraft des Künstlers macht, um sich einen Typus der Vollkommenheit zu schaffen, welcher geeignet ist, seinem Geschmacke in der Ausführung seiner Arbeit als Führer zu dienen.

Kleines Gemälde der Vision Ezechiels. Gest. von Poilly und nachher von Longhi.

Als dieser Epoche angehörig nennen wir jetzt und hätten schon eher anführen müssen das Gemälde der Vision Ezechiels [84]), wider Vasari's Meinung, welcher über das Datum, sowie auch über den wahren Vorwurf der Composition im Irrthum ist, indem er darin einen Christus nach Art eines Jupiter im Himmel, umgeben von den vier Evangelisten zu erblicken glaubte [85]).

Ohne hier weiter in die Erklärung der von Ezechiel erzählten prophetischen Vision einzugehen, mag es hinreichen, zu bemerken, daß Raphael seinen Vorwurf aus dem ersten Capitel dieses Propheten schöpfte, wo die wunderbare Vereinigung der vier geflügelten Figuren sich befindet, jener Symbole der Evangelisten, unter den angenommenen Gestalten eines Engels, eines Löwen, eines Stiers und eines Adlers. Der Prophet ist in dem Gemälde dargestellt, als weit von der Erde durch zwei Engel über die Wolken erhoben. Hier zeigt sich seinen Augen die Offenbarung dessen, was er berichten soll. Es ist gar nicht zu verwundern, daß die Idee eines Jupiters vor Vasari's Geist oder Gedächtniß kam, in dem Berichte, welchen der Letztere von dieser bewunderungswürdigen Idee verzeichnete. Die Lage, die großartige Attitüde des

---

[84]) Dieses Gemälde, Original oder Copie, welches wir vor ungefähr 15 Jahren zu Paris gesehen haben, machte einen Theil der Sammlung des Herzogs von Orleans aus und ist mit derselben nach London gekommen.

[85]) Vasari, **ibid. p. 194.** setzt das Datum der Ausführung dieses Gemäldes nach dem der heil. Cäcilia, welches sicher 1513 ist. Malvazia (**Felsina pittrice, tom. I. p. 44.**) citirt ein authentisches Actenstück, das unter den Rechnungen über die Ausgaben des Grafen Francesco Ercolani zu Bologna, für den das Gemälde verfertigt wurde, gefunden ist, wonach er es mit 8 Ducaten in Golde bezahlte. Das Datum dieser Zahlung ist 1510. Jedoch beweis't dieses nicht, daß das Gemälde auch in demselben Jahre hingesandt ist. Die Summe konnte ja im Voraus bezahlt worden sein.

Propheten, der Stolz seines Kopfes, der nachdenkende Ausdruck seiner Physiognomie, Alles kündigt das Wundervolle der Gedanken und des Schauspiels an, welches sich ihm darbietet und seine Blicke wie seinen Geist zu fesseln scheint. Alles nimmt Theil an diesem geheimnißvollen Einfluß der unsichtbaren Scene, deren erhabenen Effect selbst die symbolischen Thiere durch die Großartigkeit ihres Ausdrucks zu theilen scheinen.

Dieses kleine Gemälde, von welchem mehrere Copien zerstreuet sind, so daß es schwer ist, zu entscheiden, welches das Original ist, wurde im siebzehnten Jahrhundert von Nicolas Poussin gekauft und nach Frankreich geschickt. Er lieferte dazu als Seitenstück in derselben Dimension seine Entzückung des heil. Paulus; und er verlangte (wie man erzählt), daß die letztere der Vision des Ezechiel als Deckel dienen sollte.

Raphael war schon in Rom zu dem Punkte gekommen, wo er, an Rom gefesselt, von mehrern Schülern umgeben, und über die Talente mehr als eines Mitarbeiters verfügend, sehr verschiedene Arbeiten zugleich unternehmen und leiten konnte. Die Gewohnheit, welche er nach unserer weiter oben gemachten Bemerkung gehabt zu haben scheint, auch für die Oelgemälde Cartons, d. h. auf Papier entworfene Zeichnungen zu machen, gewährte ihm den Vortheil einer Vertheilung seiner Arbeit unter diejenigen, die er beschäftigte. Daher mußte es kommen, daß, da er in der That mehrere Arbeiten zugleich unternehmen konnte, eine und dieselbe Zeitangabe für mehrere sich findet. Und so muß man auch einige Willkür der nothwendig auf einander folgenden Ordnung zu Gute halten, worin der Schriftsteller genöthigt ist, die Erwähnung derselben darzustellen, indem er Werke vor oder nach einander aufführt, welche alle zusammen, d. h. in einer und derselben Zeit ausgearbeitet werden konnten.

Gemälde der Jungfrau von Foligno. Gest. von Desnoyers.

Es scheint ausgemacht zu sein, daß dieser Epoche, welche von 1511 — 1513 sich erstreckt, das große und bewundernswürdige Oelgemälde der Jungfrau von Foligno angehört, das Raphael für den Geheimkämmerer des Papstes Julius II., Sigismund Conti, verfertigte. An diesem sehr bekannten Gemälde, an das

der noch mehr bekannte schöne Kupferstich davon den Leser erinnern muß, können wir durch die Mannichfaltigkeit des Styls und des Charakters, die man darin bewundert, das zeigen, was wir schon oben vorangeschickt haben: daß nämlich Raphael die Eigenthümlichkeit besaß, alle Saiten berühren und alle Töne auf der Tonleiter der nachahmenden Künste durchlaufen zu können.

Will man sehen, wie weit die Wahrheit der Aehnlichkeit oder des Portraits, jedoch ohne Trockenheit und Kleinlichkeit gehen kann, so daß sie bis zu dem Punkte kommt, welcher der Natur gleichsam scheint trotzen zu wollen: so betrachte man die Stellung, das Gesicht, die Hände Sigismund Conti's. Der Styl Holbein's mit seinem Anspruche, nach welchem er das Original gleichsam abzudrucken scheint, wird kälter, trockner und durchaus nicht wahrer sein. Wir können den heil. Johannes den Täufer nicht besser loben, als wenn wir Vasari reden lassen. »Man erkennt ihn,« sagt derselbe [86]), »an jenen abgemagerten Formen, den Folgen seiner Buße und seines Fastens; sein Gesicht, der Spiegel seiner Seele, verkündigt jene Freimüthigkeit und jenes barsche Wesen, das denen eigen ist, welche die Welt fliehen oder verachten, und wenn sie darin erscheinen, sich als Feinde jeder Verstellung zeigen.« Das nannte Plinius **pingere mores**, ein Ausdruck, dessen wörtliche Uebersetzung seinen Sinn nicht gehörig wiedergiebt, und der nichts Anderes bedeutet, als den moralischen Charakter jedes Vorwurfs darstellen.

Und das war gerade vorzugsweise Raphaels Verdienst. In demselben Charakter natürlicher Wahrheit, ganz wie sie der Tracht und dem Wesen eines jeden derselben eigenthümlich ist, scheinen auch der heil. Franziskus und der heil. Hieronymus von Raphael ausgeführt und dargestellt zu sein. Seine Absicht war es vielleicht, durch ihren Contrast desto mehr den idealen Reiz und die himmlische Schönheit der Jungfrau mit dem Jesuskinde hervortreten zu lassen, welche, vom Himmel herabgestiegen und auf Wolken schwebend, zugleich als Gegenstand der Huldigung und des Gebetes die Blicke der verschiedenen Personen fesselt. Man könnte durch Mittel der Kunst nicht besser jene Linie des idealen

---

[86]) **Vasari, ibid. pag. 184.**

Unterschiedes hervortreten lassen, welche für die Augen das Bild der sterblichen Personen von den übernatürlichen Wesen trennt.

In der Mitte des Gemäldes, unter der Gruppe der Jungfrau, steht ein Kind, das den Kopf und die Blicke zu ihr in die Höhe richtet. Man bewundert die Schönheit und die anmuthigen Umrisse desselben. Es hält eine Tafel, worauf Raphael einige Zeilen schrieb oder zu schreiben beabsichtigte; denn es ist keine Spur mehr davon vorhanden. Uebrigens rechnet man dieses Gemälde unter diejenigen Raphaels, welche zugleich im Colorit und in der Ausführung die kräftigsten, sowie auch am besten erhalten sind [87].

Raphaels Malereien im zweiten Saale des Vatican. Gest. von Volpato und Morghen.

Die Ausführung der Malereien Raphaels in den Sälen des Vaticans fand in verschiedenen Absätzen statt. Die geschriebenen Zeugnisse, welche eine jede von ihnen darbietet, sowie die Zeugnisse der Vorwürfe selbst, in denen man die Portraits von Julius II. und von Leo X. erblickt, beweisen, daß die drei Säle, in denen Raphael in eigner Person arbeitete, erst in dem Laufe von 9 Jahren vollendet wurden.

Die Arbeit der Frescomalerei besteht nothwendig aus zwei verschiedenen Operationen, welche auch mit Unterbrechung auf einander folgen können. Der Frescomaler macht sein Gemälde gewissermaßen zwei Mal: das erste Mal in einer Zeichnung auf Pappe, die schattirt und bisweilen auch colorirt wird, von derselben Größe als das wirkliche Gemälde. So wird die Ausführung der Malerei in zwei Zeitabschnitte getheilt; dies gestattet nun dem Künstler, seine erste Arbeit nach Belieben zu unterbrechen und wieder anzufangen, während die zweite ohne Unterbrechung fortgesetzt werden muß.

Die Werke, von denen wir Rechenschaft abgelegt haben,

---

[87]) Dieses Gemälde ist auch unter dem Namen **la Vierge au Donataire** bekannt, weil der heil. Franciscus, Johannes der Täufer und der heil. Hieronymus gemalt sind, wie sie der Jungfrau einen Wohlthäter der Kirche darstellen. Er wurde zuerst in Rom in der Kirche **Ara Celi** aufgestellt. Im Jahre 1565 ließ es Anna Conti, die Nichte Sigismund Conti's, in die Kirche der heil. Anna zu Foligno fortschaffen. Die Begebenheiten der französischen Revolution brachten es nach Paris. Es kam nach Rom zurück, wo man es jetzt in dem Museum der Gemälde des Vaticans sieht.

konnten also von Raphael ausgeführt werden, während er die Cartons zu dem zweiten Saale des Vaticans vorbereitete, d. h. in dem Zeitraume zwischen 1510 — 1512. Das letztere Datum finden wir an der Decke in der Vertiefung des Fensters, über welchem und um welches herum das Gemälde des Wunders zu Bolsena sich befindet, worin auch Julius II. dargestellt ist. Da dieser Papst in zwei Malereien dieses Saales figurirt, und die beiden andern sich auf die Geschichte des Papstes Leo X. beziehen, so können wir annehmen, daß die beiden ersten vor dem 13. Februar 1513, als dem Todestage Julius II., ausgeführt sind; aber wir sind noch fester davon überzeugt, daß die beiden andern nicht vor der Wahl Leo's X., welche den 11. März 1513 stattfand, angefangen werden konnten.

So mußte also das Gemälde des Wunders zu Bolsena und des Heliodorus den Gemälden Attila's und der Befreiung des heil. Petrus vorangehen.

Raphael war in den Sälen des Vaticans mit einer Auswahl von conventionellen, symbolischen oder allegorischen Ideen aufgetreten, welche auf alle Zeiten passen und überall in allen Arten von Palästen Platz finden können. Diese Art von verständigen und ruhigen Compositionen mußte damals ganz mit der Natur und den Mitteln seines Talentes in Einklang stehen. Man weiß nicht, ob er allein Herr der Auswahl seiner Vorwürfe war, oder ob sie ihm von einem der berühmten Gelehrten jener Zeit angegeben wurden, welche offenbar mehr, als er es damals sein konnte, in den archäologischen oder allegorischen Kenntnissen bewandert sein mußten, die zur Ausführung solcher Compositionen erforderlich waren.

Die Vorwürfe, welche nun folgen, von dem in Rede stehenden Saale an bis zu den Compositionen des Saals des Constantin, welcher erst nach Raphaels Tode vollendet wurde, führen uns ein ganz neues System von historischen Malereien, d. h. von solchen vor die Augen, welche aus Begebenheiten geschöpft und aus verschiedenen Epochen der Religions- oder Profangeschichte entlehnt waren, die er jedoch vermöge eines besondern Genies in der Anspielung, bald auf Begebenheiten der römischen Kirche und auf die Macht der Päpste, bald auf neuere Begebenheiten zurückführte,

die er unter dem Bilde längst vergangener Begebenheiten verkleidete; und dadurch hat der Maler Gelegenheit gefunden, in der Darstellung derselben die Personen von ältern Päpsten einzuführen, indem er ihnen eine Aehnlichkeit mit den Päpsten gab, welche ihm diese Arbeiten auftrugen.

Gemälde der Messe von Bolsena. Gest. von Morghen.

So fand Raphael in dem »die Messe von Bolsena« genannten Vorwurfe, durch Darstellung eines unter Urban IV. im Jahr 1264 vorgefallenen Wunders, Gelegenheit, auf die neuen Ketzereien anzuspielen, welche damals in Beziehung auf das Mysterium der realen Gegenwart im Abendmahl die Kirche zu beunruhigen anfingen. Dieser Versetzung zufolge hat Raphael Julius II. Portrait dem Papste gegeben, welcher dieser Messe beiwohnt, bei welcher der ungläubige Priester mit Erstaunen und Beschämung das von der Hostie blutig gewordene Meßtuch aufdeckt.

Diese Composition bietet mehrere meisterhafte Züge dar. Der erste besteht in der sinnreichen Geschicklichkeit, mit welcher Raphael die Scene seines Vorwurfs einem durch das Fenster in drei Räume zertheilten Locale anzupassen verstand. Er wußte hier sogar aus dem, was ein Hinderniß war, nicht nur eine Annehmlichkeit hervorzubringen, sondern eine solche Angemessenheit, daß man glauben sollte, nicht die Malerei habe sich dem Zwange des Locals unterworfen, sondern das Local habe sich nach der Anordnung des Malers gefügt, um ihn in der Hervorbringung des glücklichen, malerischen und ausschmückenden Effects, den man darin bewundert, zu unterstützen.

Wenn wir nun auf den moralischen Effect der Composition übergehen, so scheint Raphael (in dem, was man die Pantomime eines Vorwurfs nennt) niemals mit dem Hauptprinzip der Scene die mannichfaltigen Gruppen der Personen glücklicher vereinigt zu haben. Man könnte auf keine geschicktere Weise Zuschauer, die durch die Abschnitte des Locals und durch die Verschiedenheit ihres Charakters getrennt sind, auf die Einheit eines gemeinsamen Effects beziehen. Nichts ist bewunderungswürdiger als die Gegensätze zwischen den Affecten des Erstaunens, der unruhigen Neugier der Zuschauer oder der durch den Eindruck des vorgegangenen

Wunders bewegten Frauen, zwischen der rohen Gefühllosigkeit der unten auf den Stufen auf den Knien liegenden päpstlichen Diener, und zwischen der heiligen Würde des Papstes, sowie der Cardinäle in seinem Gefolge, bei denen der Glaube dem Erstaunen keinen Eingang gewährt.

Das Gemälde der Messe von Bolsena ist auch eins von den Werken, in denen sich Raphael am meisten dem Punkte genähert hat, zu welchem die Vereinigung des Colorits und der Zeichnung führen kann. Man erkennt darin mehr als eine bloß merkliche Annäherung an die venetianische Schule. Jedermann ist darüber einverstanden, daß mehrere der Portrait-Köpfe dieser Composition die Vergleichung mit denen eines Titian aushalten würden [88].

Das Gemälde Heliodorus. Gest. von Volpato.

Das Gemälde Heliodorus muß unmittelbar auf das der Messe von Bolsena gefolgt sein.

Raphael hat sich darin zum höchsten Punkte der Kunst der Composition erhoben, d. h. der Kunst, welche das Werkzeug der größten Combinationen des Genies wird. Wir können mit Recht von ihm sagen, daß er nicht allein der erste gewesen ist, welcher die Bahn dazu gebrochen hat, sondern auch an der Spitze Aller steht, welche ihm gefolgt sind. Wir haben schon die Bemerkung gemacht, daß die Malerei vor ihm nur danach strebte, die Portraits der Personen und das Bild der Handlungen so wiederzugeben und wieder hervorzubringen, wie der gleichzeitige Zustand der damaligen Gesellschaft dieselben ihr darstellte. Eine Composition war mit wenigen Ausnahmen wenig mehr als eine Art Spiegel, in welchem sich ohne Kunst und bisweilen ohne Plan das gewöhnliche Treiben der Zeit und die Bilder der religiösen oder bürgerlichen Ceremonien wiederholten.

Eine Composition wie die des Heliodorus war also etwas damals ganz Beispielloses, und wir können hinzufügen, daß sie bis jetzt ohne Gleichen geblieben ist. Was konnte man dem Genie Raphaels bei so wichtigen Vorwürfen, bei solchen zugleich so

[88]) Wir lesen, daß Andrea Sacchi, von einer Reise nach Venedig und in die Lombardei zurückgekehrt, indem er die Gemälde Attila und die Messe von Bolsena erblickte, ausrief: Ich habe Titian, Correggio, und was noch mehr ist, Raphael wieder gesehen.... **Sono le più belle opere di questa pittore.** (Vgl. **Compendio della Vita di Raffaello precedente la Scuola Romana.**)

belebten und an Idee wie an Handlung, Bewegung und Ausdruck so reichen Entwürfen entgegenstellen? Nicht etwa, als ob nicht auch in der Folge sich einige schöne Genies in dieser Art der Malerei begegnet wären, an der die Gabe der Erfindung den meisten Antheil besitzt. Aber die Ueberlegenheit, welche Raphaels Compositionen über alle übrigen haben, besteht darin, daß nichts darin die in der Kritik der Kunst sogenannte Composition, d. h. die Zurüstung, das Gesuchte oder das Anspruchsvolle empfinden läßt. Andere haben vielleicht die Figuren ihrer Vorwürfe mit vieler Kunst angeordnet, aber man möchte diese Kunst lieber weniger bemerken. Bei Raphael zeigt sich dieses Gesuchte nirgends (**L'arte che tutto fa, nulla se vede**). Die Figuren jeder Scene sind in Action, ohne den Anschein von Schauspielern zu haben; in dem unsichtbaren Bande, welches sie vereinigt, ist immer ein Grund vorhanden, welcher davon überzeugt, daß sie nicht anders sein konnten; eine jede hat eine solche Nothwendigkeit des Seins, worin sie sich befindet, daß sie darin aufgefaßt und und dargestellt ist, ohne den Schein einer Composition an sich zu tragen.

Das Bemerkenswertheste in solchen Ideen ist gerade das, was man nicht beschreiben kann. Wir wollen uns also damit begnügen, daß wir zuerst in dem Gemälde Heliodorus auf jenes sinnreiche schon erwähnte Motiv der Anspielung aufmerksam machen. Diesem zu Gunsten wußte der Maler das Resultat der politischen Operationen der Regierung Julius II. durch einen Zug aus der biblischen Geschichte, womit er dasselbe gleichsam identificirte, anzudeuten.

Indem Raphael diesen kriegerischen Fürsten der Kirche darstellen will, wie er die Räuber der Güter der Kirche bestraft und sie zur Restitution zwingt, zeigt er uns den Hohenpriester der Juden Onias, wie er im Heiligthume die göttliche Rache auf den von Antiochus geschickten Kirchenräuber Heliodorus herabfleht. Ohne diesen Hauptgesichtspunkt des betenden Hohenpriesters würde der übrige Theil der Scene entweder gar nicht erklärt werden können, oder ganz das Wunderbare verlieren, welches ihm doch das Hauptinteresse gewährt. Der Reiter, die beiden Jünglinge, welche auf den zu Boden geschmetterten Feind losstürmen, wür-

den nicht mehr als die Abgesandten einer himmlischen Macht erscheinen.

Wir wollen ferner nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, mit welcher Kunst, die doch nicht als solche erscheint, der ganze vordere Raum in der Mitte der Composition leer geblieben ist; und diese Leere, welche sie zertheilt, ist gerade das moralische und malerische Band der Einheit. Während dieser leere Raum dazu dient, die Aufmerksamkeit und den Blick des Beschauers besser auf den Hohenpriester zu richten, begreift man zugleich, daß er von dem Vorwurfe selbst bedingt ist, indem es der Raum ist, den die Diener der Rache zu durchlaufen haben. Das ist auch zugleich das Motiv, welches die Zuschauer auf die dem Heliodorus entgegengesetzten Theile des Gemäldes zurückgetrieben hat; der Schrecken hat sie nothwendig nach dieser Seite hin fortgescheucht. Daher denn jener interessante Contrast aller Ausdrücke der Furcht, der Neugier, des Erstaunens auf der einen Seite, welche dem Schauspiele des Schmerzes, der Gewaltthätigkeit und der Wuth Heliodors und seiner Schergen auf der andern Seite entgegengesetzt sind.

Man weiß recht wohl, daß die Gruppe des auf seiner **sella gestatoria** getragenen Papstes Julius II. nur eine conventionelle Nebensache ist, von welcher der Beschauer abstrahiren muß. Es war von Raphaels Seite eine dem erhabenen Beschützer seines Talents dargebrachte Huldigung; aber man muß auch darin die wahre Lösung der oben schon erwähnten Anspielung erblicken. Der wahre Julius in diesem Sinne ist Onias, und Heliodorus stellt die überwundenen und ihres Raubes wieder beraubten Barone dar.

Julius II. starb den 15. Febr. 1513, und den folgenden 11. März folgte ihm, wie wir schon gesagt haben, der Cardinal Johann von Medicis, unter dem Namen Leo X. auf dem päpstlichen Stuhle nach. Man erräth schon, daß Raphael bei dieser Veränderung nichts zu verlieren hatte; wenn für ihn eine Veränderung eintrat, so bestand sie darin, daß er noch mehr an Gunst, an Vertrauen und an wichtigen Arbeiten gewann.

Die Arbeiten in den Sälen des Vaticans mochten nur eine kurze, durch das eintretende Interregnum bewirkte Unterbrechung erleiden. Offenbar mußte auch die Wahl des neuen Papstes in

den Entwürfen zu den beiden noch übrigen Malereien in dem Saale, dessen Beschreibung wir eben unterbrochen haben, eine Veränderung veranlassen. Die beiden Vorwürfe, von denen wir nun noch zu sprechen haben, werden in dem darauf folgenden Jahre vollendet worden sein; so scheint es wenigstens die Inschrift in dem Fenster unter dem Gemälde des Gefängnisses des heil. Petrus anzuzeigen: **Leo X. Pont. Max. Ann. Chr. MDXIV Pontificatus sui II.**

Die Befreiung des heil. Petrus. Gest. von Volpato.

Die Malerei der Befreiung des heil. Petrus muß allem Anschein nach dem Gemälde Attila vorausgegangen sein. Dieses scheint aus der Natur der Umstände hervorzugehen, auf welche der Vorwurf anspielt.

Raphael konnte nichts zugleich Schmeichelhafteres und Ehrenvolleres für den neuen Nachfolger des heil. Petrus ausdenken, als indem er den übereinstimmenden Zug, welchen dieser Papst mit dem Fürsten der Apostel überein hatte, darstellte. Leo X. war als Cardinal-Legat, indem er die Interessen des heil. Stuhles vertheidigte, unter Julius II. nach der Schlacht bei Ravenna im Jahre 1512 gefangen genommen, und seine Befreiung, welche Egidius von Viterbes [89]) für ein Wunder hält, fand gerade an demselben Tage statt, an welchem er im folgenden Jahre den päpstlichen Stuhl bestieg [90]). Und das brachte Raphael dahin, die wunderbare Befreiung des heil. Petrus aus seinem Gefängnisse als Vorwurf zu wählen.

Dieses Gemälde, welches sich gerade der Messe von Bolsena gegenüber befindet, und ebenfalls über einem Fenster angebracht ist, erhielt ohne Zweifel auch von seinem Local die pyramidalförmige Einrichtung, um so die verschiedenen Scenen aufzunehmen, welche das Balkenband des Fensters von einander trennt. Bei der Messe von Bolsena haben wir es bewundert, wie die verschiedenen Gruppen, ungeachtet der Abtheilung ihrer Localität, dennoch die Einheit des Vorwurfs hervorbringen, vermöge der Art und Weise, wie eine jede nach ihrem Platze daran Theil nimmt.

---

[89]) Roscoe, Leo X. Leben. Th. II. S. 133.

[90]) Bellori, Descrizione delle Pitture. p. 82. sq. — Lanzi, tom. II. p. 63.

Die Malerei der Befreiung des heil. Petrus stellt dagegen den Vorwurf in drei Zeiten oder in drei Gemälde abgetheilt dar.

Es ist ausgemacht, daß diese Malerei nicht die abgesonderten Theile einer gleichzeitigen Handlung, sondern vielmehr eine zusammengesetzte, in mehrere auf einander folgende Acte getrennte Handlung darstellt. Die mittelste Scene zeigt durch ein eisernes Gitter den heil. Petrus, wie er schläft und in seinem Gefängnisse von dem Engel besucht wird, der seine Fesseln zerbricht. Der zweite Moment ist der, wie er das Gefängniß verläßt. Dem Apostel geht der leuchtende Engel voraus, der ihm als Führer und als Fackel dient mitten unter den in tiefem Schlummer versunkenen Wächtern. Auf der entgegengesetzten Seite befinden sich andere Soldatengruppen; beim Scheine einer Fackel weckt der eine von ihnen seine Gefährten und macht Lärm.

Die Kritik hat Raphael diese Ueberschreitung der Grenzen der Malerei zum Vorwurf gemacht, eine Ueberschreitung, welche in den überladenen Gemälden der ersten Zeitalter der Kunst bei allen Völkern so gewöhnlich war. Wir wollen dieselbe hier durchaus nicht rechtfertigen und wollen nur bemerken, daß diese Abweichung von der Regel bei Raphael sicherlich keine Folge der Unwissenheit war; denn Niemand ist jemals dem Princip der Einheit der Handlung und des Ortes treuer geblieben. Wenn man es nicht zugeben will, daß es eine Reminiscenz an denselben von Masaccio dargestellten Vorwurf war, so wollen wir darauf aufmerksam machen, daß Raphael in der vorhandenen Theilung in drei Felder, welche die Oeffnung des Fensters den drei Momenten des Vorwurfs darbot, nicht allein eine Entschuldigung, sondern fast einen hinreichenden Grund finden konnte, warum er die Sache so ausführte. Uebrigens muß man dieses Werk als eine neue Erscheinung in dieser Epoche und als einen Beweis von Raphaels Streben betrachten, wonach er die Gesammtheit aller Theile des Gebiets der Malerei zu umfassen suchte.

Niemand hatte vor ihm daran gedacht, die Kunst unter dem Gesichtspunkte der Effecte und Gegensätze des Lichts und des Schattens zu betrachten. Raphael, welcher hier eine nächtliche Scene behandelte, fand in den verschiedenen Momenten seines Vorwurfs und in den Theilungen, welche das Local nöthig

machte, Gelegenheit, um die Illusion von drei Arten oder Effecten des Lichtes hervorzubringen: die eines leuchtenden Engels, die des Mondes und die einer Fackel. Es ist bekannt, wie sehr der bezaubernde Eindruck solcher Effecte in den Gemälden am meisten den Angriffen der Zeit ausgesetzt ist. Die Zeit hat ohne Zweifel die Kraft der Tinten und Farben dieses Werkes beträchtlich geschwächt; aber es verdankt doch auch seiner Stellung gegen das Licht Etwas, das die Illusion desselben begünstigt. Wenn die Einbildungskraft nur ein wenig dazu mithilft, um diesem Gemälde einen Theil von dem, was es verloren hat [91]), wieder zu geben, so wird man eingestehen, daß, mit Ausnahme gewisser Künstler, welche aus dem Spiel und dem Effect des Schattens und des Lichtes eine besondere Gattung der Malerei bildeten, wenige Geschichtsmaler hierin Raphael den Rang streitig machen würden. Aber die Composition Attila gab ihm Gelegenheit, seine Ueberlegenheit auch in andern Gattungen zu entwickeln.

Das Gemälde Attila. Gest. von Volpato.

Italien war seit dem Einfalle Karls VIII. (1494) eine Art Beute geworden, welche die Franzosen, die Deutschen und die Spanier in allen Richtungen sich streitig machten. Julius II. Hauptbestreben war dahin gegangen, die verschiedenen Parteien durch sich selbst zu zerstören und Italien den Fremden zu entreißen. Leo X. hatte als Cardinal diese seine Pläne unterstützt. Als er zur päpstlichen Würde gelangte, unterstützten ihn die Zeitumstände auf eine so glückliche Weise, daß er [92]) wenigstens eine Zeitlang sich des glücklichen Erfolges seines Strebens erfreuen konnte. Seine Geschicklichkeit in Unterhandlungen wurde damals allgemein bewundert, und er galt für den Urheber der vollständigen Räumung Italiens von seinen auswärtigen Feinden.

Man kann nicht daran zweifeln, daß der Vorwurf eines Attila, welcher vor der höheren Macht zurückwich und den Ermahnungen Leo's des Heiligen nachgab, äußerst günstig scheinen mußte, um auf die Politik Leo's X. eine schmeichelhafte Anwendung zu ge-

---

[91]) Vasari fügt, nachdem er dieses Gemälde mit Ausdrücken der größten Bewunderung beschrieben hat, noch hinzu: **E per cosa che contrefaccia la notte, piu simile di quante la pittura ne fece giammai questa è la piu divina et da tutti tenuta la piu rara.**

[92]) Leo X. von Roscoe Th. II. c. X.

statten. Nachdem alle kriegführenden Nationen dem Einflusse des neuen Papstes nachgegeben hatten, wäre der Frieden wahrscheinlich von Dauer gewesen, wenn der Tod Ludwigs XII. nicht den neuen Zustand der Dinge gestört hätte. Dieser Zustand dauerte ungefähr zwei Jahre bis zu 1515, wo Franz I. von Neuem in Italien einfiel. Dies reicht, wie man sieht, hin, um die Art von allegorischer Anspielung in der Composition Attila zu motiviren.

Von allen Gedanken Raphaels ist es vielleicht dieser, in welchem auf die glänzendste Weise und mit allen Hülfsmitteln seines Genies sich Ideen eines bis dahin unbekannten und beispiellosen Talents offenbarten. Wir meinen damit die Kunst, vermittelst welcher es *ihm* gelang, hier einen aus zahlreichen Theilen zusammengesetzten Vorwurf, dessen in Ursach und Wirkung verwickelte Handlung einen offenbaren Widerspruch für die Augen zu enthalten scheint, für dieselben dennoch klar und verständlich zu machen. Drei verschiedene Umstände derselben Handlung, oder, wenn man lieber will, drei Momente und folglich auch drei Bewegungen, durch welche die Rede den Geist nach und nach hindurchführen würde, mußten den Augen anschaulich gemacht werden in einer Art Nachahmung, welche nicht successiv sein konnte, da sie in einen einzigen beschränkten Raum zusammengedrängt, nur einem Blicke des Auges sich darbieten mußte.

Man muß es bewundern, wie dieser dreifache Umstand des schleunigen Marsches von Attila's Armee, seines plötzlichen Aufenthalts und seines beschleunigten Rückzuges auf die Einheit eines einzigen Anblicks bei der Erscheinung der himmlischen Macht zurückgeführt ist, welcher die Unordnung, die dem Beschauer auffällt, veranlaßt und erklärt.

Auf der einen Seite sieht man jenes zahllose Heer von Barbaren aus einer Gebirgsschlucht in die Ebene um Rom hineindringen. Es scheint sich wie ein Strom, der Alles zu überschwemmen im Begriff ist, dahin zu ergießen. Aber was für ein furchtbares Hinderniß hält es so plötzlich auf? Welcher furchtbare Krieger hat diesem Barbaren-Anführer, der auf einem kräftigen Renner einherreitet, einen solchen Schreck eingejagt, daß er sich auf seinem Wege zurückwendet? Man sieht nur, wie das bescheidene und friedliche Geleit des Papstes Leo des Heiligen [94]) ihm

entgegenkommt, ohne jede andere Waffe, als das Kreuz. Ja, aber Attila erblickt über dem päpstlichen Zuge die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, welche in der Luft schweben und zu ihm sagen: Gehe nicht weiter! Es ist ein Schrecken über ihn gekommen, dessen Ursache nur ihm bekannt ist, dessen sympathischer Effect sich aber über die Soldaten verbreitet und diesen sich mittheilt. Es ist ein unwiderstehlicher Eindruck mit zurücktreibender Kraft, welche wie ein entgegenblasender Sturm die Fahnen zurückflattern läßt, um das Signal zum Rückzuge zu geben. Alles setzt sich zur jähen Rückkehr in Bewegung. Die Trompeter und Zinkenbläser haben schon den Rücken gewandt; man könnte das Ganze mit den Wogen eines Gewässers vergleichen, die durch entgegenkommende Strömungen zurückgetrieben werden. Das ganze Heer ist im Begriff, der zurückweichenden Bewegung nachzugeben. Nichts ist bemerkenswerther, als jener Widerspruch zwischen dem allgemeinen Impuls der Masse und der Rückstöße, welche jeder Theil erfährt.

Es giebt keine Malerei in den nach Raphael benannten Sälen, welche nicht also in einer fortgesetzten Reihe von Vorwürfen gleichsam eben so viel von einander verschiedene Gedichte darböte. So groß ist der poetische Geist in einem Jeden, daß der Bewunderer sich gedrungen fühlt, von Allem zuerst auf die die Phantasie oder die Empfindung ansprechende Seite des Gemäldes sich zu wenden. Es scheint in der That, als ob das Lob aller technischen Vorzüge, sowohl in Beziehung auf Zeichnung und Colorit, als auch auf Costüm und Draperie, viel zu sehr unter Werken stände, welche sich vermöge der Großartigkeit der Gedanken so mächtig an den Verstand und durch die Kraft des Ausdrucks an die Seele wenden.

Malereien der Decke. Gest. von Aquila.

Nach solchen Werken kann es fast kleinlich scheinen, daß wir die vier colorirten Vorwürfe erwähnen, welche zwischen den Grau in Grau gemalten Verzierungen der Decke sich befinden, und von

---

94) Leo der Heilige ist dargestellt mit dem Portrait Leo's X. Man erkennt auch in dem Gefolge des Papstes die Portraits mehrerer Personen jener Zeit. Auch Raphaels Portrait findet sich darunter neben dem Perugino's.

denen jedesmal eins über einer von den großen eben beschriebenen Malereien hingemalt ist.

Diese Vorwürfe, welche Jacobs Traum, Isaaks Opfer, den brennenden Busch und die Landung der Arche darstellen, stehen in Beziehung auf Idee und Motiv in gar keiner Verbindung mit den großen Gemälden [95]). Sie haben hier ihren Platz als einzelne Verzierungen, eben so wie wir in den Arabesken-Compositionen eine unendliche Zahl von unbedeutenden Vorwürfen werden figuriren sehen, welche der Maler in den einzelnen Abtheilungen seines Ganzen darstellte. Dennoch ist nichts zu übergehen, was mit Raphaels Geschmack in Berührung getreten ist. Seine kleinsten Compositionen verdienen gesammelt zu werden. Ich würde sie mit den aphorismenartigen Gedanken großer Schriftsteller, jenen innern kostbaren Funken des Geistes, vergleichen, mag man sie als Andeutungen des Brennpunktes, aus dem sie hervorgesprungen sind, oder als angehende neue Brennpunkte betrachten.

Raphael war kaum zur Hälfte mit den Arbeiten des zweiten Saals im Vatican fertig, als er Bramante verlor, der ihn am päpstlichen Hofe eingeführt hatte. Aber schon lange bedurfte er keine andere Stütze mehr, als die seines eigenen Talents und seines Ruhms.

Leo X. hatte ihm bald Beweise davon gegeben, daß die Fürsten auch ihrerseits der Gunst von Männern mit Genie bedürfen. So wurde auch Raphael am päpstlichen Hofe weniger als Schützling, denn als Vertrauter aufgenommen. Die Beweise, welche er von der Ausdehnung seiner Talente und von seiner Fähigkeit, alle Gattungen zu umfassen, gegeben hatte, ließen ihn schon als den Universalkünstler betrachten, als den Mann, welcher dazu bestimmt war, der Mittelpunkt und die Triebfeder aller Unternehmungen zu werden. Schon hatte sein Ruf ihn mit einer Menge von Schülern und Mitarbeitern umgeben. Daraus läßt es sich erklären, wie die zwölf Jahre, welche Raphael in Rom verlebte, und welche die letzten Jahre seines Lebens waren, zu

---

[94]) Diese Vorwürfe sind als Tapisserien, die an der Decke befestigt erscheinen, gemalt. Es finden sich auch andere in Helldunkel, von frühern Malern ausgeführte Decorationen darunter, welche Raphael stehen ließ.

der Unternehmung und Vollendung so zahlreicher Arbeiten hinreichen konnten, welche seinen Namen trugen und in denen man nicht umhin kann, sowohl den völligen und directen Einfluß seines Genies, als auch einen mehr oder minder persönlichen Antheil an ihrer Ausführung anzuerkennen.

Verzierungen der Logen des Vatican. Gest. von Volpato.

Auf solche Weise unterstützt, sehen wir Raphael in ganz neue Bahnen von Arbeiten eintreten und neue Zweige der antiken Kunst wieder ins Leben rufen. Als Nachfolger Bramante's, der kaum den Grund zu dem Hofe des Vaticans (welcher der Logenhof heißt) gelegt, war ihm der Auftrag geworden, denselben fortzuführen, und so führte er drei Stockwerke oder Reihen von Galerien über einander auf. Wir werden bald zeigen, wie Raphaels Genie auch in der Architektur hervortrat. Für jetzt brauchen wir nur daran zu erinnern, daß er die Grundzüge dieser Kunst sicherlich schon bei Perugino studirt hatte, wie die Zeichnung des schönen kreisförmigen Tempels mit Säulen in dem Gemälde des **Sposalizio** dargethan hat. Späterhin ließ es die Malerei des schönen Hintergrundes in der Schule von Athen fast ahnen, daß er nicht dabei stehen bleiben würde, nur den Namen eines guten architektonischen Zeichners zu verdienen.

Bald erhob sich auch nach seinem eigenen in Holz [96]) ausgeführten Modell jener Hof des Vaticans, dessen von Säulen getragene, offene, ringsum laufende Galerien, die in Italien **loggie** heißen, von ihm die Bestimmung erhielten, eine neue Art von Verschönerung zu bekommen. Wir nennen sie neu nur in Beziehung auf die neueren Zeiten; denn jener Geschmack von Verzierungen, welche Grotesken oder Arabesken heißen, war in der That nur eine Erneuerung des Alterthums.

Es ist hier nicht der Ort dazu, um zu untersuchen, in wiefern diese Gattung damals eine neue Eroberung auf dem Gebiete der Kunst war. Der Geschmack an Verzierungen gehört, wenn man diesen Begriff verallgemeinern will, einem allgemeinen Instinkt an, den man in seinen Elementen und Erzeugnissen nicht streng analysiren kann, ohne beim Verlauf dieser Untersuchung

---

[96]) **Vasari, ibid. p. 204.**

auf die Idee der Laune (caprice) zu stoßen. Jedoch kann die Laune selbst in mehr als einem Grade der Kritik unterworfen werden, je nachdem sie hervorgeht aus einer unwissenden Routine, oder aus den Eingebungen eines durch Studium geläuterten Geschmacks, welcher die Abschweifungen der Einbildungskraft zu lenken oder zu mäßigen versteht.

Ohne Zweifel wird man in der Gattung der antiken Arabeske überall Vergleichungspunkte auffinden können, besonders in den arabischen oder gothischen Werken, welche nur Corruptionen von Formen oder Ideen sind, die ursprünglich der Zeit des Verfalls der römischen Herrschaft, sowohl in Italien als in Constantinopel angehören. Die beiden Jahrhunderte vor Raphael hatten vorzüglich in den Werken der Bildhauerkunst mehr als eine Composition von Verzierungen ins Leben gerufen, wovon die Ueberbleibsel und die Bauart alter Gebäude mehr als eine bloße Tradition fortgepflanzt hatten. Aber die Aufsuchung und das Studium antiker Ruinen mußten jetzt den Maler auf die wahre Bahn einer Verzierungsart leiten, deren Geschmack mit dem der übrigen Theile der nachahmenden Künste verschwunden war.

Schon hatte ein gewisser Morto da Feltro, ein wißbegieriger Forscher nach den Ueberbleibseln dieser um Rom und Neapel verborgenen und verschütteten Verzierungen [97]), wie sie in den zahlreichen Gräbern angetroffen werden, welche ihre eigenen Ruinen gleichsam erhalten hatten — schon hatte dieser Morto da Feltro sich damit beschäftigt, den Geschmack wieder ins Leben zu rufen, den man den grotesken nannte, weil die Vorbilder desselben in unterirdischen Räumen, die man Grotten nannte, aufgefunden waren. Um jedoch in neuen Nachahmungen den Werth und die Art des damit verbundenen Reizes wieder zu erlangen, erforderte diese Gattung bei weitem zahlreichere Hülfsquellen, als man bei dem Maler da Feltro antreffen konnte. Sie bestand aus so mannichfaltigen Gegenständen der Nachahmung, aus so vielen in ihrer Arbeit verschiedenen Theilen, daß, wenn ihr Verdienst in der geschmackvollen Ausführung eines jeden einzelnen Theils besteht, ihr glücklicher Erfolg noch mehr von der glücklichen Combination aller Theile abhängt.

[97]) Vasari, tom. IV. p. 128.

Zu der Zeit, als Raphael die Architektur und die Verzierung der Logen des Vaticans übertragen waren, hatte man gerade das Innere von den Bädern des Titus entdeckt. Man darf nicht daran zweifeln, daß die gemalten Verzierungen, womit alle Säle dieses ungeheuren Gebäudes bedeckt waren, ihm die Idee eingeflößt hatten, diesen Geschmack auch in Galerien, die er vielleicht zu diesem Zwecke im Hofe des Vaticans aufgeführt hatte und deren Einrichtung dazu sehr günstig war, in Anwendung zu bringen. Da jede Arcade der fortlaufenden Reihe dieser Säulenhallen eine kleine besondere Decke bildet, so bietet sie den leichten Darstellungen der Arabeske vielfältige Räume von geringer Ausdehnung dar.

Die Säle der Bäder des Titus, die so lange verschüttet gewesen waren, verdankten gerade dieser Ursache, die sie in Vergessenheit gebracht hatte, die Erhaltung ihrer Malereien; sie erschienen damals noch ganz in dem Glanze ihres ersten Alters, den sie durch die Einwirkung der äußern Luft und einiger anderer Umstände seitdem verloren haben. Raphael ergriff also die Gelegenheit und bildete in größerer Schönheit, als es bis jetzt geschehen war, sowohl jene geschmackvollen Einzelheiten antiker Formen, als auch jene Mischungen von Farben, Stuccatur und sinnreichen Spielereien nach, ohne in jene Bizarrerie zu verfallen, in welche die Unabhängigkeit einer Nachbildung, die aller ersten Grenzen bei dem Mangel eines wirklichen Vorbildes beraubt ist, so leicht verfallen läßt. In der That, er eignete sich nicht, wie Einige gesagt haben, die Verzierungen der Bäder des Titus selbst an, sondern bloß den Geist und den Geschmack, in denen ihr vorzüglichster Werth besteht [98]).

Wenn man einer gewissen Tradition Glauben beimessen wollte, so ließ er einige Partien dieser Verzierungen copiren und dann vernichten, um sich die Ehre ihrer Erfindung anzumaßen. Jedoch diese Beschuldigung wird hinreichend widerlegt, wenn man nur alle jetzt im Kupferstich erschienene Malereien der Bäder des Titus [99])

---

[98]) Dies hat Carletti nach der Autorität der gleichzeitigen Schriftsteller sehr gut erwiesen, und es wird bestätigt durch die zwischen beiden Unternehmungen angestellte Vergleichung.

[99]) Vgl. **Le Antiche Camere delle Terme di Tito, incise e dipinte, descritte da Guiseppe Carletti. Roma 1776.**

mit den schönen Stichen Volpato's vergleicht, welche Raphaels Malereien in den Logen des Vaticans darstellen. Vielleicht wird es unmöglich sein, eine einzige positive d. h. materielle Entlehnung in den letztern aufzufinden. Wenn man selbst zugeben wollte, daß einige Theile von Verzierungen oder kleinen Figuren in Basrelief, in Stuccatur von Johann von Udines, dem Hauptgehülfen Raphaels bei dieser ungeheuren Unternehmung, copirt, modellirt oder sogar gerissen und weggenommen wären, so verdiente dieser Umstand kaum bemerkt zu werden.

Johann von Udines zeichnete sich durch die Geschicklichkeit aus, womit er Blumen, Früchte und Verzierungen aller Art malte. Da er sich dieser Art von Nachbildungen schon lange gewidmet hatte, so bediente sich Raphael seiner, um in seinen Gemälden einzelne Nebenpartien, wie z. B. in dem Gemälde der heiligen Cäcilia, wovon bald die Rede sein wird, die musikalischen Instrumente auszuführen. Er war es besonders, der bei einem Besuche der Bäder des Titus, seinen Meister in dem Plane der Ausschmückung der Logen zu bestärken suchte. Zum Gelingen des Ganzen fehlte aber Raphael das Geheimniß des antiken Stucks: wir meinen damit den Gypsmörtel, dessen die Alten sich bedienten, um die vom Bildhauer verfertigten Verzierungen, die kleinen Figuren in Basrelief, die man gemischt unter den Malereien und den Verzierungen in Laubwerk erblickt, herzustellen und zu vervielfältigen. Johann von Udines fand bald das Verfahren wieder auf; dahin gelangte er wahrscheinlich dadurch, daß er einige Fragmente von Verzierungen und kleinen Figuren losmachte und untersuchte. Das mag wohl der ganze Grund sein, worauf jene von uns berichtete Tradition beruht.

Unsere Gattung von Arabesken ist, obgleich ihr Name modern ist, sicherlich keine andere, als die, welche aus einer Mischung von sehr verschiedenen Gegenständen, eine Zeitlang die Augen der Römer ergötzte, und den Tadel Vitruvs zu erleiden hatte. Als Architekt, der die Anwendung der Verzierung nur in ihrer nothwendigen Beziehung einer wirklichen Analogie mit dem Ernst und der Angemessenheit der Architektur auffaßte, hatte Vitruv Recht; als Verzierer, der alle Theile umfaßt, welche in dieser Gattung sich nicht den Erfordernissen einer strengen Theorie fügen,

hatte Vitruv in den Augen des Geschmacks das Unrecht, zu sehr Recht zu haben. So geht es gewöhnlich in mehr als einem Falle mit den Personen, welche nur einen Gesichtspunkt vor Augen und einen Maßstab im Geiste haben, und nun auch die ernstesten und leichtesten Schöpfungen der schönen Künste einer und derselben Kritik unterwerfen wollen.

Ohne Zweifel giebt es in dem, was man Verzierung nennt, und in ihrer Anwendung, so willkürlich sie auch erscheinen mag, eine Art des Raisonnements, der Wahrscheinlichkeit, der Eigenthümlichkeit und der relativen Harmonie, über welche man einer mehr oder weniger strengen Kritik Rechenschaft ablegen muß. Aber es giebt auch eine andere Art dieser Kunst, eine leichtsinnige und spielende Tochter der Einbildungskraft, welche nur den Geschmack als Richter, und die Schicklichkeiten eines jeder Definition unzugänglichen Gefühls als Regeln anerkennt. Was jedoch den Beweis liefern würde, daß diese Arten von Regeln sich auf etwas weniger Willkürliches, als auf die Laune des Zufalls, gründen, das ist der Umstand, daß seit Raphael sich eine Menge von Decorateuren auf dem Felde der Arabeske versucht haben, ohne, wie er, die Nachsicht vernünftiger Männer und den Beifall der Leute von Geschmack erlangen zu können. Wir wollen es sagen, woher dieses kommt: Viele haben sich irre leiten lassen, was bei einem solchen Vorwurfe leicht der Fall sein kann. Weil gewisse Thorheiten uns zuweilen gefallen, haben sie den Schluß daraus gezogen, daß man immer gefallen kann, wenn man nur Thorheiten ausführt.

Raphael hatte auf diesem Felde zwei große Verdienste, die man ihm allein verdankt; denn, obschon er wirklich nicht der einzige und unmittelbare Urheber aller Arabesken-Compositionen in den Logen gewesen ist, so sieht man sich doch genöthigt, einzugestehen, daß dieses Ganze dem Einflusse seines Geistes und der Richtung seines Geschmacks zuzuschreiben ist.

Sein erster Einfluß lag in der That in dieser Richtung, deren Wirksamkeit man erst dann klar erkennt, wenn sie zu wirken aufgehört hat: ich meine jenen moralischen Einfluß des Geschmacks, welcher alle Theile coordinirt, in dem Einzelnen die glücklichste Auswahl trifft, den Mißbrauch einer willkürlichen Ver-

schiedenheit durch die Einheit eines allgemeinen Systems verbessert und zur Ausführung jeder Art von Gegenständen das ihr zusagende Talent anzuwenden versteht.

Aber das zweite Verdienst Raphaels in mehrern dieser Compositionen bestand unstreitig in einer neuen Art von Originalität. Mehr als ein Pfeiler mit Arabesken beweist uns, daß er zuerst auf den Einfall kam, eine Ordnung von Gedanken und Ideen darin einzuführen, von denen er in den Werken des Alterthums nie ein Vorbild gefunden hatte.

Durch die glückliche Anwendung der Allegorien fand er oft Gelegenheit, Theile der Decoration, die nur die Bestimmung zu haben schienen, daß sie zu den Augen redeten, auch für den Geist interessant zu machen. Nichts ist sinnreicher als die Art und Weise, mit der er eine Art todter Sprache zu beleben wußte, die aus Zeichen besteht, welche in sich selbst und in ihren Beziehungen ohne Bedeutung sind, wenn der Zufall allein über den Beweggrund ihrer Vereinigung entscheidet. Raphael wußte die anscheinende Bizarrerie in der Verbindung von Formen durch Einführung einer moralischen Idee zu verbessern, welche das Palliativ oder der Commentar davon wird. Man empfindet dann bei der Entdeckung des darunter verstandenen Sinnes ein Vergnügen ganz neuer Art, indem unter der anscheinenden Maske der Thorheit man der Vernunft begegnet und sie erkennt. Wenn die Alten die Gattung von Grotesken in diesem Systeme gekannt, so hätten sie dieselben vergleichen können mit jenen burlesken Figuren Silens von ausgehöhltem Holze, die man nach Plato [100]) nicht ohne Lachen ansehen konnte, die aber vermöge eines sonderbaren Contrastes die Bildsäulen der Götter in sich enthielten.

Wir wollen jetzt von jenen Pfeilern mit Raphaels Arabesken-Compositionen sprechen, an denen bald die Tugenden, bald die Jahrszeiten, bald die Lebensalter ihre verschiedenen Embleme mit den gelehrten Phantasien seines Pinsels vermischen. Hier sieht man, wie die Symbole der Sinne oder der Elemente, dort die Instrumente der Wissenschaften und Künste, dort alle Arten von personificirten Ideen zu wahren symbolischen Gemälden werden,

---

[100]) **Platonis Convivium p. 333.**

deren Schöpfung nur dem Genie eines Geschichtsmalers gelingen konnte.

So ist z. B. der schöne Pfeiler mit den Arabesken der Jahrszeiten beschaffen.

Ganz oben ist der Frühling dargestellt unter dem Emblem zweier Liebenden, die auf Blumen liegen und mitten unter den umschattenden Myrthenzweigen sich umschlungen halten. Der Sommer ist darunter durch die Göttin der Fruchtbarkeit dargestellt, die mit Aehren bekränzt und von Früchten und kleinen Kindern begleitet ist. Eine Weinrebe, welche diese Composition unterstützt, ist das Symbol des Herbstes. Hier sind Kinder beschäftigt, auf seine Zweige zu klettern, die Trauben abzupflücken, andere nehmen sie ihnen ab, und noch andere keltern sie mit ihren Füßen. Das Naß des Bacchus strömt auf allen Seiten und fällt aus einem Gefäß in ein anderes, welches durch die Figur des Wintergestirns getragen wird. Dies ist die kalte Plejade, die von den wilden Kindern des Boreas umringt ist. Man sieht dieselbe mit jeder Hand Schneeflocken aussäen, womit sie die Erde bedeckt. Die Kälte oder den personificirten Winter erkennt man an der Figur eines ganz in Kleider eingehüllten Mannes, der zwischen zwei entlaubten Bäumen sitzt, und so die Composition und Allegorie schließt.

Mit welcher sinnreichen Mannichfaltigkeit der Ideen hat Raphael auf einem andern Pfeiler mit Arabesken die Lebensalter unter dem Emblem der Parcen dargestellt.

Man erblickt Clotho, welche unter der Gestalt eines jungen Mädchens mit jener, dem Frühlinge des Lebens gewöhnlichen Sorglosigkeit arbeitet. Sie spinnt und wendet sich ab, um Amor anzusehen, welcher ihre Spindel hält. Unter ihr befindet sich Lachesis, mit schon mehr ausgebildeten Zügen, und mit größerer Aufmerksamkeit auf ihre Arbeit achtend. Dies ist das Alter der Arbeit und der traurigen Vorsichtigkeit. Sie verfolgt ihren Faden mit dem Blicke, und sieht ihn zwischen die Scheere der strengen Atropos fallen. Diese sitzt auf einer Art Cenotaphium, ein Todtenkopf liegt zu ihren Füßen; ihre Züge sind die einer alten, aber kräftigen Frau. Diese Figur würde vielleicht in der poetischen Bildersprache der Zeichenkunst das beste Modell zur Dar-

stellung des Todes abgeben, ohne den Augen ein zurückschreckendes Bild darzubieten.

Dies mag genug sein, um den Einfluß von Raphaels Genie auf diesen Theil der Verzierungen bemerkbar zu machen. Seit drei Jahrhunderten kann man wenigstens kein Werk dieser Art aufweisen, das die Vergleichung mit Raphael's Arbeit in den Logen aushielte.

Raphaels Schule.

Auf der andern Seite hat sich freilich kein Künstler in der Lage befunden, daß er mit so vielen geschickten Händen in so vielen Gattungen und Arbeiten sich versuchen konnte. Niemand war nach ihm im Stande, bei der Ausführung seiner Gedanken eine solche Zahl mit so vielem Talente begabter Männer anzuwenden, als in den verschiedensten Gattungen diejenigen besaßen, welche wir am Ende dieses Werkes aufführen werden, da aus ihnen die sogenannte Schule Raphaels bestand.

Der Einfluß seiner Ueberlegenheit und der Reiz seines moralischen Charakters waren so groß, daß sie ihm über Alles, was ihn umgab, eine Art Herrschaft zu Wege brachten, unter der man zugleich glücklich lebte und stolz darauf war. Diejenigen, welche darauf hätten Anspruch machen können, seine Nebenbuhler zu werden, schätzten es sich zur Ehre, nur seine Schüler zu sein, und sie waren Alle seine Freunde. Das Merkwürdigste in dieser Schule war, daß dasselbe Band der Freundschaft auch alle Mitglieder unter einander vereinigte [1]). Die unter Künstlern nur zu häufig vorkommende Eifersucht war hier ganz unbekannt. Der Wetteifer des Talents fand nur zum Nutzen des Meisters statt. Sein Ruhm war gleichsam ein gemeinschaftliches Eigenthum, in dessen Interesse sich alle besondern Ansprüche vereinigten. Daher diese außerordentliche Macht an Talenten, worüber Raphael verfügte, wie über ein Familiengut; daher jenes Zusammentreffen von Hülfsquellen aller Art, welche seinem Genie die Mittel darboten, sich unter so verschiedenen Formen zu vervielfältigen.

Man muß diese Thatsachen und ihre Folgen in dem ganzen Laufe der Geschichte Raphaels auffassen, um dem Leser den Um-

[1]) Vasari ibid. p. 227.

fang seiner Unternehmungen und der Menge von Werken, welche seinen Namen, und zwar mit vollem Rechte tragen, zu erklären. Denn obgleich es wahr ist, daß sie ohne solche Hülfe nicht vollendet werden konnten, ist es noch weit mehr wahr, daß ohne die erste Wirksamkeit und den Einfluß seines Talents sie gar nicht unternommen sein würden.

Das sind die besondern Umstände, die wir bei der Unternehmung der vaticanischen Logen anführen mußten, einer Unternehmung, welche aus zwei so verschiedenen Arbeiten [2]) besteht, daß wir sie in der Beschreibung zu trennen für gut hielten, ohne jedoch die chronologische Ordnung zu unterbrechen. Diese Art von Präcision hätte sich nicht mit dem verschiedenen Charakter einer Art von Arbeiten vereinigen lassen, welche immer die Zeit mehrerer Jahre erfordern mußten. Dennoch schien es uns angemessen, die Arbeit der Arabesken allein auf die Zeit zu beziehen, in der Raphael den Auftrag erhielt, die schönen Galerien zu bauen, welche, wie wir schon bemerkt haben, fast mit den Verzierungen, die sie aufnehmen sollten, zu gleicher Zeit gebaut werden konnten.

Wir wollen jetzt die Reihe der übrigen besondern Werke wieder aufnehmen, deren Datum mit den Arbeiten in den Logen zusammenzufallen scheint, und die ungefähr in die Jahre 1514 bis 1516 oder auch noch darüber hinaus gehören.

Gemälde der heil. Cäcilie. Gestochen von Strange und Massart.

Die Gemälde Heliodorus und Attila haben uns Raphael's Talent auf der höchsten Stufe seiner zweiten Manier gezeigt. Wenn wir das, was der Erfindung oder den Gedanken angehört, unberücksichtigt lassen, so erkennt man darin eine größere Kühnheit der Zeichnung, mehr Kraft im Schatten, in den Tinten und im Effekt, im Allgemeinen endlich einen männlicheren Anblick, der schon nach dem bloßen Urtheil der Augen einen sehr merklichen Unterschied von jenem klaren und reinen, aber etwas kalten Tone, von jener pretiösen, aber etwas trocknen Manier der Arbeiten aus der vorhergehenden Periode erkennen läßt.

Das Oelgemälde der heil. Cäcilie steht offenbar auch im ersten Range unter den Werken aus Raphaels zweiter Manier. Das

---

[2]) Die Arabesken und die Malereien aus der biblischen Geschichte.

zeigt schon das Datum an, wohin man es rechnet; und Malvasia [3]) hat dasselbe mit vieler Genauigkeit bestimmt, indem er nachgewiesen hat, daß es nicht vor dem Ende des Jahres 1513 angefangen worden ist.

Raphael wird gewiß allgemein als der erste aller Maler in dem Theile der Kunst anerkannt, welcher die Composition heißt. Niemand kann mit ihm in Scenen der Thätigkeit, der Bewegung und der Leidenschaften den Vergleich aushalten; aber kein Anderer kann ihm auch den Rang streitig machen in jenen Arten von Vorwürfen, welche man mit Worten nur schwer definiren kann. Wir meinen solche, in denen verschiedene Figuren, welche mehr zusammengestellt, als mit einander verbunden sind, aus keinem andern Grunde sich zusammen finden, als weil die Laune des Bestellers vom Maler eine Zahl von Personen in einem und demselben Rahmen verlangte, welche einander ganz fremd sind. Solche Darstellungen bieten der Composition fast kein anderes System dar, als das jener antiken Bas-Reliefs, in denen jede mehr oder weniger isolirte Figur einzig und allein dem Charakter der Statue anzugehören scheint.

Von der Art ist auch die berühmte Malerei der heiligen Cäcilie, mit der die Figuren des heil. Paulus, der heil. Marie Magdalene, des heil. Johannes des Evangelisten und des heil. Augustin verbunden sind; alle diese Heiligen sind dargestellt, ein jeder in dem ihm eigenthümlichen Costüme und mit seinen Attributen.

Ein besonderes Verdienst Raphaels in den Compositionen dieser Gattung besteht auch noch vielleicht darin, daß eine jede seiner Figuren ohne irgend eine Veränderung zum Musterbilde einer schönen Statue dienen könnte. Man kann versichern, daß die Bildhauerkunst zur Darstellung des Apostels der Heiden kein durch seine Stellung, durch seinen Charakter und durch seine Draperie geeigneteres Modell erfinden könnte, als den Apostel Paulus, wie er hier, sich auf sein Schwert stützend, dargestellt ist. Die Figur der Marie Magdalene und der Cäcilie, sowie sie hier gemalt sind, als Marmor-Statuen gedacht, wären vortreffliche Bildhauerarbeiten.

---

[3]) Malvasia, Felsina pittrice. Tom. II, p. 44.

Das Gemälde der heil. Cäcilia zeichnet sich in besonderer Beziehung auf die Malerei durch einen sehr kräftigen Ton und durch jene Energie der Tinten und der Effecte aus, welche Raphael damals in den Gegensätzen der Schattirung suchte, die zu oft ohne Durchsichtigkeit behandelt sind. Dieses Verfahren, das man bei Giulio Romano noch hervorstechender findet, rührt von der geringen Erfahrung her, die man damals über den Effect der Mischung gewisser Farben in der neuen Manier zu malen besaß, welche eine ganz andere Vertheilung des Lichts und des Schattens erforderlich machte, als in den frühern Schulen in der Ordnung war. Daher rührt jener dunkle Anblick des Gemäldes der heiligen Cäcilia, in welchem, wie schon gesagt ist, Johann v. Udines die musikalischen Instrumente malte, und worin man die Concurrenz Giulio Romano's in der Manier, dem Schatten zu viel Dunkel zu geben, zu bemerken glaubt.

Aber Raphael hatte ohne Zweifel allein die Köpfe aller Personen mit jener Wahrheit, mit jener Anmuth und mit jenem Reiz des Ausdrucks gemalt, wovon er allein das Geheimniß besaß. Er allein war auch nur im Stande, oben über den andern Figuren jenen reizenden Chor von Engeln zu zeichnen und zu vollenden, deren himmlische Töne sich mit den Tönen der Schutzpatronin der Musik zu vermischen, oder derselben als Vorspiel zu dienen scheinen.

Dieses Gemälde war dazu bestimmt, in Bologna die Kapelle di S. Giovani in Monte zu zieren. Raphael adressirte es an seinen alten Freund in jener Stadt, an Francesco Raibolini, mit dem Beinamen Francia, indem er ihn ersuchte, über die Auspackung des Gemäldes zu wachen, den Schaden, welchen der Transport verursacht haben könnte, auszubessern und darin zu verbessern, was ihm gut dünkte [4]). Vasari, welcher diese Angaben mittheilt, erzählt, daß Francia in seinen letzten Lebensjahren sehnlichst wünschte, ein Werk Raphaels zu sehen, mit dem er früher sehr eng verbunden war, aber von dem er seit langer Zeit nur durch den Ruf etwas vernommen hatte. Bei Oeffnung des Kastens sei

---

[4]) Vasari, Vita di Francesco Francia. tom. II. p. 514.

der Bologneser Maler so überrascht, daß er davon krank geworden und bald darauf gestorben sei.

Kann man diesen Tod, welchen, nach Vasari, Einige der Gemüthsbewegung des Neides beimessen, bloß dem Eindrucke der Bewunderung und Ueberraschung zuschreiben? Wie unwichtig diese Untersuchung auch erscheinen mag, so darf die Geschichte des menschlichen Herzens einen Versuch zur Beantwortung derselben nicht für gleichgültig halten. Nun ist es gewiß, daß Francia, der seit längerer Zeit in seinem Vaterlande sich einen bedeutenden Ruf erworben hatte, der alten Schule angehörte, welche ihre Anhänger hatte und ihre Ansprüche vertheidigen mußte. Man kann also als gar nicht unwahrscheinlich annehmen, daß ungeachtet der frühern Verbindung, in der Francia mit Raphael gestanden hatte, dennoch bei Francia ein unangenehmes Gefühl darin bestehen mußte, daß er sich von einem so jungen Manne und mit einer solchen Ueberlegenheit übertroffen sah, wie seine Eigenliebe auf das bloße Gerücht hin nicht hatte glauben wollen. Es wäre also auch gar nicht zu verwundern, wenn eine solche Entdeckung auf ihn plötzlich jenen gewaltsamen Eindruck machte, dessen Wunde das Herz des Neidischen mit einem Dolchstoße vergleicht. Freilich hat Malvasia [5]) diese Annahme Vasari's durch die Thatsache zu bekämpfen gesucht, daß Francia irgend eine Arbeit Raphaels schon in Bologna gesehen haben müsse; und er führt die Vision Ezechiels an, von der wir oben gesprochen haben, die schon 1510 daselbst sich befand. Aber es findet ein großer Unterschied zwischen der heil. Cäcilia und diesem Gemälde statt, welches ungeachtet des großen Verdienstes, das wir oben an demselben bewundert haben, neben einigen sehr kleinen Gemälden der ersten Jugend Raphaels, zu seinen minder großartigen Compositionen gehört, und in Beziehung auf Manier der Malerei und des Colorits noch ein wenig an die Gewohnheiten der alten Schule erinnert.

Madonnen und heilige Familien Raphaels.

Im sechzehnten Jahrhundert war es häufig Sitte, daß man auf den Wunsch einzelner Personen oder Corporationen in ein und dasselbe Gemälde mehrere Heilige oder Schutzpatrone vereinigte,

---

[5]) **Malvasia, Felsina pittrice, tom. I. p. 44.**

mochten dieses nun solche sein, denen eine Kapelle gemeinsam geweiht war, oder solche, deren Namen Jemand in der Taufe empfangen hatte, oder auch solche, deren Fürsprache ein Jeder, nach besonderer Glaubenssitte, anzurufen pflegte. Das Gemälde der heil. Cäcilia gehört unstreitig zu dieser Gattung, sowie auch mehrere Madonnen, welche Raphaels Pinsel nach verschiedenen Typen und mit unglaublicher Mannichfaltigkeit vervielfältigt hat [6]).

Die religiösen Ideen und die daraus hervorgehenden Gefühle sind immer die fruchtbare Quelle gewesen, aus der die Künste geschöpft haben. Diese Ideen und Gefühle riefen die Malerei wieder ins Leben und gaben ihr drei Jahrhunderte hindurch Nahrung. Jedoch fand in dieser Gattung eine Art von wechselseitiger Dienstleistung statt. Die Künste und die Künstler trugen ihrerseits auch dazu bei, die Gefühle der Frömmigkeit in ihren Gemälden fortzupflanzen und zu nähren. Man muß jedoch darauf aufmerksam machen, daß jene Bilder in der That nur dann ihren Effect hervorbringen, wenn der Künstler von dem vollen Glauben, den er an die von ihm dargestellten Wesen oder Ideen in sich trägt, auch jene Wirksamkeit des Glaubens empfängt, welche bei ihm eben das ist, als bei dem Redner die innige Ueberzeugung von der Wahrheit seiner Sache, d. h. das sicherste Mittel der Einwirkung auf diejenigen, an welche sein Wort gerichtet ist. Nichts kann die Kraft dieser Wechselwirkung zwischen dem zu malenden Vorwurfe und dem, welcher es malt, ersetzen.

---

[6]) Man findet bei Vasari mehr als zwanzig angeführt; aber er hat sie bei weitem nicht vollständig aufgezählt, da er nicht einmal die wichtigste erwähnt hat, nämlich die für Franz I. gemalte heilige Familie. Man muß auch zugeben, daß unter der Zahl aller Madonnenbilder, welche für eigne Arbeit Raphaels gelten, es mehrere gibt, welche ihm nur indirect angehören, da sie nur Varianten der ursprünglichen Idee Raphaels sind, ohne diejenigen zu erwähnen, welche nur Copien seiner bekanntesten Gemälde sind. Zu welcher Stufe von Gewißheit auch eine in unsern Tagen sehr schwierig gewordene Kritik die Werke dieser Art, als aus Raphaels Schule hervorgegangen, bringen mag, so liegt doch eine genaue, einzelne Beschreibung derselben nicht in dem Plane dieses Werkes. Wir würden dabei noch auf eine andere Schwierigkeit stoßen in Beziehung auf die chronologische Ordnung, die wir so viel als möglich zu verfolgen uns vorgenommen haben. Um diesem Plan treu zu bleiben, haben wir auch die vorzüglichsten Madonnenbilder Raphaels, deren Data bekannt, am gehörigen Orte angeführt, und werden dies auch ferner thun. Die übrigen glaubten wir in einem besondern Abschnitte zusammenfassen zu müssen, wobei wir sie nach ihrer Gattung und der Wichtigkeit ihrer Vorwürfe unter einem dreifachen Gesichtspunkte darstellen werden.

Das hat uns Raphael in den zahlreichen Gemälden bewiesen, in denen er die Mutter des Heilandes dargestellt hat. Man weiß, daß er der heil. Jungfrau eine besondere Verehrung widmete: das bezeugt die Stiftung einer Kapelle in der Kirche Sta. Maria della Rotonda (sonst das Pantheon genannt), wovon wir in der Folge Gelegenheit finden werden zu reden.

Aber Nichts offenbarte von seiner Seite besser jene verschiedenen Gefühle einer bald naiven, bald rührenden, bald erhebungsvollen Verehrung in der Sprache seiner Kunst, als jene Mannichfaltigkeit von Anblicken, unter denen seine Kunst, die immer edel ist, wenn das Motiv der Compositionen einfach, und immer liebenswürdig und anmuthsvoll, wenn jenes Motiv erhaben ist, nach dem verschiedenen Geschmack, wie er nach der verschiedenen Bestimmung das Bild der heil. Jungfrau dargestellt hat, hier als die bescheidene Einwohnerin von Bethlehem, dort als die Königin des Himmels.

Die bloße Sammlung aller von Raphael gemalten oder bloß gezeichneten Madonnen und die Beschreibung der Mannichfaltigkeit, welche er in diese Compositionen hineintrug, würden eine abgekürzte Geschichte seines Talents und seines Genies bilden. Man würde darin, wie in seinen übrigen Werken, ein bemerkbares Fortschreiten wahrnehmen. Man würde zugleich alle die verschiedenen Nuancen des Charakters unterscheiden lernen, welche er zu unterscheiden oder zu vereinigen verstand, nach Verhältniß der Idee, welche ein Vorwurf ihm darbieten konnte, in welchem sich nach verschiedenen Abstufungen naive Unschuld, jungfräuliche Reinheit, Anmuth, Adel der Seele, Heiligkeit, Göttlichkeit vereinigen, alles Eigenschaften, von denen man mit Wahrheit sagen kann, daß er ihre Ausdrücke alle erschöpft hat.

Einige haben behauptet, daß Raphael in dem, was man Schönheit nennt, von Guido übertroffen sei [7]). Diese Meinung scheint den Sinn zu haben, daß einige Köpfe Guido's, mehr als die Raphaels, das Gepräge einer kalten, vielleicht von den antiken Marmorstatuen entlehnten Regelmäßigkeit an sich tragen. Wir wollen dieses nicht in Abrede stellen; wir ziehen daraus nur den

---

[7]) S. Lanzi, Stor. pittor. tom. II. p. 75.

Schluß, daß die Madonnenköpfe des Malers von Urbino den Sieg über die ihm entgegengestellten davon tragen müssen. Das kommt daher, weil diese den Styl der Antike, den Styl des Heidenthums an sich tragen, womit sich der christliche Charakter dieses Vorwurfs gar nicht verträgt; und weil sie deßhalb jene Zärtlichkeit und jene religiöse Keuschheit entbehren, welche nur Raphael auszudrücken verstand.

Ja, Raphael ist derjenige, welcher in dieser Gattung nach Verschiedenheit der Gesichtspunkte, die der Vorwurf darbietet, das Ideal festgestellt hat.

Ideal hat hier nicht die Bedeutung, welche die Gewohnheit ihm ausschließlich gegeben hat, nämlich das Schöne, κατ᾽ ἐξοχην. Jede Art von Gegenstand oder Vorwurf im Reiche der Nachahmung hat ihr Ideal, welches nichts Anderes ist als ihr durch den Genius der Kunst allgemein gefaßter und auf die Idee zurückgeführter Charakter oder das summarische Bild, welches zugleich für die Einbildungskraft der Typus, für den Verstand die Definition und für die Augen das Musterbild des Gegenstandes wird.

So wird es manchen Gegenstand, manchen Vorwurf geben, deren Ideal nicht die Gattung des Schönen, wie sie bei den griechischen Gottheiten angetroffen wird, zulassen wird. Das Ideal einer Venus, einer Juno, einer Minerva kann nicht zugleich das Ideal einer Madonna sein. Die allgemeine Idee der Letztern ist eine Mischung von Gottheit und Menschheit, von Adel und Bescheidenheit, von jungfräulicher Unschuld und Mutterliebe. Es würde also eben so unpassend sein, wenn man dem Style, den Zügen und der Draperie der heil. Jungfrau die grandiosen Formen und den grandiosen Charakter der antiken Statuen geben wollte, als es unpassend gewesen ist, wenn viele Maler sie unter dem gewöhnlichen und zu gemeinen Bilde einer bloßen Mutter oder Amme aus dem gewöhnlichen häuslichen Leben dargestellt haben.

Dies ist nicht so gemeint, als ob Raphael immer in allen seinen Darstellungen der Jungfrau die edelste und idealste Seite des Vorwurfs vor Augen gehabt hätte. Wir behaupten auch nicht, daß er darin beständig und in demselben Grade den Charakter der diesem religiösen Bilde eigenthümlichen Heiligkeit ausgedrückt

hat. Wollte man in einer praktischen Theorie die Elemente dieses Vorwurfs analysiren, so wäre es in der That möglich, die verschiedenen Auffassungen der Malerei in eine große Anzahl von Abtheilungen zu ordnen.

Wir wollen Raphaels Compositionen dieser Art nur in drei Classen eintheilen:

Die erste wird diejenigen umfassen, in denen die heil. Jungfrau *allein* mit dem Christuskinde, und bisweilen mit dem kleinen Johannes dargestellt ist.

Die zweite wollen wir mit dem Namen heilige Familie bezeichnen, da auf ihnen gewöhnlich die Jungfrau mit dem Christuskinde, die heil. Elisabeth und der kleine Johannes, der heil. Joseph und die heil. Anna vereinigt dargestellt sind.

In die dritte Classe nehmen wir die Compositionen auf, in denen die heil. Jungfrau mit dem göttlichen Kinde, einem Sterblichen, entweder auf einer Wolke oder auf einem Throne erscheint.

Erste Classe der Raphaelischen Madonnenbilder.

Die Gemälde der ersten Classe wurden gewöhnlich für Privatleute gemalt; sie gehören zu der Zahl derer, welche man in Italien mit dem bloßen Namen **Madona** bezeichnet, deren Bild vorzüglich in Italien in jedem Hause so unentbehrlich ist, als ein Crucifix. Die Sitten des Landes boten ehemals zu Rom, wie noch heut zu Tage, in vielen Straßen und Quartieren zahllose Modelle von säugenden Müttern dar. Raphael hatte in diesen leichtern Compositionen außer dem Reize seines Pinsels kein anderes Verdienst, als die Wahl der anmuthigsten Stellungen, die er mit der ihm eigenthümlichen Naivetät in dem Ausdrucke der kindlichen Grazie und der mütterlichen Zärtlichkeit wiedergab.

Madonna des Palastes Tempi zu Florenz. Gest. v. Morghen, Desnoyers und Samuel Jesi.

Unter den Madonnenbildern dieser Classe wollen wir zuerst die Madonna des Palastes Tempi zu Florenz aufführen, da sie durch ihre Kupferstiche sehr bekannt ist. Die Madonna, welche stehend, aber nur bis zur Hälfte des Leibes sichtbar dargestellt ist hält das Jesuskind in ihren Armen und scheint ihm einen Kuß zu geben. Wir sagen ausdrücklich: sie scheint ihm einen Kuß zu geben, weil Raphael bei der Darstellung mütterlicher Sorge und

Zärtlichkeit immer ein Maß der Zurückhaltung, der Ehrfurcht und der Schamhaftigkeit beobachtet, welches mehr, als man sagen kann, dazu beiträgt, den Charakter der Heiligkeit, welchen der Vorwurf erfordert, zu offenbaren. Eine ähnliche Zartheit bemerkt man in einer andern sitzenden Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schooße, welche in Landon's Sammlung [8]) ein Seitenstück zu der vorigen bildet. Hier empfängt das Kind eine Rose aus der Hand seiner Mutter, welche mit der andern Hand ein Blumenbouquet hält. Sie ist von Fr. Poilly in Kupfer gestochen.

Madonna della Seggiola. — Gest. v. Morghen, Desnoyers, Bartolozzi, Eugen Duponchel u. A.

Aber das bekannteste und folglich berühmteste von den Madonnenbildern Raphaels, welche in diese Classe gehören, ist die, welche in Italien **Madona della Seggiola** heißt. Man kann nicht angeben, wie viele Wiederholungen dieses reizenden Gemäldes es gibt, welche meistentheils sich die Ehre des Originals streitig machen. Unter der Zahl derselben befindet sich eine [9]), auf der die Jungfrau bis zur Hälfte des Leibes und sitzend, allein mit dem Jesuskinde dargestellt ist, welches wahrscheinlich der erste Gedanke Raphaels war. Man nimmt mit Grund an, daß Raphael den kleinen Johannes zu seiner Composition wird eher haben hinzu fügen, als er ihn daraus wird haben weglassen können, wie man auf dem florentinischen Gemälde sieht, welches der größten Wahrscheinlichkeit nach von Raphaels Hand herrührt.

In Hinsicht des Colorits, der Attitüde und der Bekleidung ist dies eins seiner reizendsten Werke. Die Manier, wie das Kind mit seiner Mutter gruppirt ist, und wie der Kopf derselben gewandt ist, der Geschmack und die Grazie des Ganzen haben insbesondere den Geschmack derer gefesselt, welche weniger empfänglich für die Schicklichkeit und für den eigenthümlichen Charakter eines religiösen Vorwurfs sind, als für den Eindruck eines auf die Sinne einwirkenden Effects. Welche Beschränkung man dieser Bemerkung in Bezug auf die Madonna della Seggiola auch geben mag, so sind wir weit entfernt, zu behaupten, daß Raphael in diesem reizenden Gemälde die Grenzen eines frommen Wohl-

---

[8]) S. Landon, Bl. 426.

[9]) **S. Lanzi, Stor. pitt. tom. II. p. 95. nota.**

standes überschritten habe, ein Fehler, in welchen nach ihm eine Menge von Malern verfallen sind, welche bei der bloß sinnlichen Idee stehen geblieben sind, und die mystische Idee eines Gotteskindes und einer jungfräulichen Mutter weder begriffen, noch auszudrücken verstanden haben. Man glaubt nicht, daß Raphael *unter* der unendlichen Zahl von Skizzen, Gedanken, Zeichnungen oder Gemälden, in denen er auf so viele verschiedene Arten diesen Vorwurf behandelt hat, jemals, wie so viele Andere es gethan haben, die Mutter des kleinen Jesus ihr Kind säugend dargestellt habe. In der That, in dem Geschäfte der Amme liegt *etwas*, was ein religiöses und feines Gefühl den Augen zu entziehen räth, da es zu sehr der bloß menschlichen Natur angehört.

Die Madonna mit dem Schleier. Gest. von Desnoyers.

Als zur ersten Classe gehörig, oder wenigstens als eine Nüance zwischen der ersten und zweiten Classe kann man einige Gemälde von größerer Dimension betrachten, auf denen die Jungfrau in natürlicher Größe bald sitzend, bald stehend mit dem Jesuskinde und dem kleinen Johannes dargestellt ist. Der größte Reiz dieser Compositionen liegt in dem Naiven.

Zu dieser Zahl gehört das hübsche Gemälde, auf welchem die Jungfrau auf den Knien liegend den über das schlummernde Christuskind ausgebreiteten Schleier aufhebt. Der kleine Johannes liegt ebenfalls in der Stellung eines Anbetenden auf den Knien.

Hierher gehört auch die Madonna, deren wir oben mit dem Beinamen der Gärtnerin erwähnt haben.

Zu dieser Gattung müssen wir auch jene köstliche Composition rechnen, auf der die Jungfrau stehend das ebenfalls stehende Christuskind dem kleinen Johannes als Gegenstand der Anbetung darzustellen scheint. Dieses Gemälde, das in Bezug auf die Reinheit der Zeichnung, die Einfachheit des Styls und des Colorits [10]) einen eigenthümlichen Reiz besitzt, gehörte einst zur Galerie Orleans und ist nach England gekommen [11]).

Madonna des Herzogs von Alba zu London. Gest. von Desnoyers.

London besitzt noch ein köstliches Gemälde, das man für gleichzeitig mit den vorigen halten kann. Die Jungfrau sitzt mit-

[10]) Es ist von Larmessin in Kupfer gestochen.

[11]) Es gehört dem Lord Stafford.

ten in einer Landschaft, und hält in der einen Hand ein Buch, mit der andern das göttliche Kind, welches seinen linken Arm um den Hals der Mutter schlingt und mit der rechten Hand nach einem von Rosen gebildeten Kreuze greift, das der kleine Johannes, auf den Knien liegend, ihm überreicht. Man fühlt den prophetischen Sinn, der unter dieser anscheinend kindischen Spielerei verborgen ist. Der Charakter der drei Personen und der melancholische Ausdruck ihrer Attitüden verrathen allein, daß ein trauriges Vorgefühl ihnen die Geheimnisse der Passion schon offenbart haben mag.

Die Madonna della Tenda. Gest. von Toschi.

Dieses reizende Gemälde, welches ganz authentisch von Raphael herrührt, seiner zweiten Manier angehört und den Beinamen della Tenda führt, weil eine ausgespannte Leinwand größtentheils seinen Hintergrund bildet, blieb lange Zeit ungekannt durch eine Reihe von Wechselfällen, deren Aufzählung uns hier zu weit führen würde; seit wenigen Jahren ist es wieder zum Vorschein gekommen, und macht eine der seltensten Zierden des Museums in Turin aus. Die Jungfrau ist darin sitzend bis zur Hälfte des Körpers und im Profil gesehen dargestellt. Sie hält das göttliche Kind in ihren Armen; dieses dreht sich um, indem es den Kopf in die Höhe hebt, und richtet seine Blicke auf den kleinen Johannes, von dem man nur den Kopf erblickt; eine einfache, naive Composition, die in Hinsicht auf die **Madona della Seggiola** und in Bezug auf das Colorit an den Ton in der heil. Cäcilie erinnert.

Zweite Classe der Madonnenbilder Raphaels.

Vielleicht werden wir noch mehr in Verlegenheit gerathen bei der Auswahl unter den Madonnen Raphaels, welche nach der von uns festgesetzten Unterscheidung, zur zweiten Classe derselben gehören, die wir mit dem Namen heilige Familien bezeichnen.

Was man so nennt, sind in der That wahre Familienbilder, mehr oder weniger bedeutende Compositionen, von denen einige sogar 5 — 7 Figuren in sich vereinigen. Es ist jedoch nicht unsere Absicht, diese zweite Abtheilung durch die Beschreibung der berühmtesten dieser Werke zu weit auszudehnen. Dieselben werden nach Maßgabe ihres Datums eine ausgedehntere Erwähnung

finden. Noch weniger werden wir die Gesammtheit der unter dem Namen heilige Familien Raphael zugeschriebenen Erfindungen aufzählen. Es mag dem Plan und dem Geiste unserer Geschichte gemäß hinreichen, wenn wir die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine kleine Anzahl von Notizen richten, die geeignet sein werden, von den unter dieser Kategorie begriffenen Compositionen eine richtige Idee zu geben.

Die Madonna mit der Wiege. Gest. von Massard und Desnoyers.

An die Spitze wollen wir hier die Composition der heiligen Jungfrau, Elisabeth und des kleinen Johannes stellen, welche die Liebkosungen des auf seiner Wiege stehenden Jesuskindes entgegennehmen. Dieses hübsche Gemälde, welches sich im königl. Museum zu Paris befindet, gehört der zweiten, wo nicht schon der dritten Manier Raphaels an, welcher es dem Cardinal von Boissy, Adrien Gouffier, den Leo X. als Legaten nach Frankreich schickte, geschenkt hatte. In diesem Gemälde herrscht ein sehr kräftiger Ton und ein sehr sorgfältiger Pinsel vor. Das Ganze bietet in der Zusammenstellung der von den 4 Personen gebildeten Gruppe in der Anmuth der Attitüden und in dem Ausdruck der Köpfe eine der liebenswürdigsten Schöpfungen dar, welche Raphaels Einbildungskraft hervorgebracht hat.

Die Madonna mit dem langen Schenkel. Gest. von Marc-Antoine.

Jedoch eine wichtigere Composition ist die, welche im Museum zu Neapel sich befindet, unter dem Namen Madonna mit dem langen Schenkel, wegen der verlängerten Lage eines Beines der Maria so genannt. Sie sitzt auf der Erde neben der Wiege, auf der Jesus liegt, indem er die Hand nach der heil. Anna ausstreckt, welche ihm den kleinen Johannes vorstellt. Joseph steht, auf seinen Stab gestützt, neben dieser Scene. Die Figuren dieses Gemäldes sind in natürlicher Größe. Es scheint im Anfange der zweiten Manier gemalt zu sein; die Ausführung ist äußerst glänzend.

Die Madonna dell' Impannata. Gest. von Blomaërt.

Ein anderes im Palast Pitti zu Florenz befindliches Werk hat seinen Namen von einem im Hintergrunde des Gemäldes abgebildeten Fenster mit einem Vorhange bekommen. Die Madonna ist in dem Augenblicke dargestellt, wo sie das Christuskind Elisabeth hinreicht, welche sitzt und die Arme ausstreckt, um es hinzu-

nehmen. Maria Magdalena steht dahinter und zeigt dem Heilande den kleinen Johannes, der, im Vordergrunde auf einem Tigerfelle sitzend, in einem Alter von 8 — 9 Jahren dargestellt ist. Er hebt prophetisch seine Hand auf (eine Anspielung auf seine künftige Sendung). Das Jesuskind, welches am Halse seiner Mutter hängt, dreht sich spielend mit einem Lächeln der Freude und der Liebe nach ihr hin. Man erklärt den kleinen Anachronismus in dem vorgerückten Alter des heil. Johannes des Täufers durch eine Auszeichnung in der Größe, welche in dem Gemälde zu Gunsten der Person verlangt worden, welche bekanntlich der Schutzpatron von Florenz ist. Diesen Grund finden wir wenigstens in dieser Beziehung bei Göthe angeführt in seinen Propyläen [12]).

Wir wollen jetzt die berühmte heil. Familie, welcher der König von Spanien den Beinamen der ihm gebliebenen Perle gab, nur anführen, da uns die Fortsetzung dieser Geschichte zu diesem Gemälde zurückführen wird; so wie wir auch die Beschreibung der berühmtesten unter diesen Compositionen, welche Raphael für Franz I. ausführte, und die noch jetzt eine der vornehmsten Zierden des königl. Museums zu Paris ist, bis weiter unten aussetzen wollen.

In allen diesen Compositionen hat Raphael, ohne sich von einer gewissen Anmuth, welcher dieser Vorwurf sich nicht entziehen kann, zu entfernen, doch von dem bloß Natürlichen oder dem Gemeinen einer rein häuslichen Scene sich fern zu halten gewußt. Es giebt vielleicht nicht eine einzige Composition dieser Art von Raphael, in der die religiöse Begeisterung nicht mehr oder weniger hervorträte, in der nicht ein Strahl jener himmlischen Tugend erglänzte, welche über alle Personen des Bildes verbreitet, den Anblick des Vorwurfs über die irdischen Ideen und Affecte erhebt.

Ohne der Gemälde zu gedenken, in denen die Engel, welche ihre Huldigungen mit denen der Anwesenden verbinden, dem Beschauer anzeigen, daß ein übernatürliches Band die anscheinend menschliche Scene mit den Mysterien des Himmels verbindet, — herrscht in allen ein Adel und eine Heiligkeit, deren Princip und

---

[12]) Göthe, Propyläen. Th. I. Abth. 2. S. 53. — Missirini giebt diesem Gemälde dasselbe Datum, als der heil. Cäcilia.

Einfluß man nicht verkennen kann. Bald ist es das Gotteskind, welches der Gegenstand der Anbetung einiger Personen ist; bald ist es Joseph, der als ruhiger Zuschauer über die tiefen Geheimnisse der höchsten Weisheit nachzudenken scheint. Ueberdies giebt die jungfräuliche Mutter durch ihre zugleich zärtliche und ehrfurchtsvolle Sorgfalt zu erkennen, daß sie eingeweiht ist in die Geheimnisse der Erlösung, und den Werth des ihr anvertrauten Kleinodes kennt; und bisweilen, wie wir gesehen haben, scheint eine schmerzliche Ahnung ihr zu offenbaren, für welche Leiden sie diese Frucht ihres Leibes erziehet. In den kindlichen Verhältnissen des Sohnes der Elisabeth zu Mariens Sohne liegt immer eine Art von Rücksicht, von zuvorkommendem Wesen, von Unterwürfigkeit, welche schon den Abstand andeutet, der den Messias von seinem Vorläufer trennen wird.

Dritte Classe der Madonnenbilder Raphaels.

Die dritte Classe der Raphaelschen Madonnenbilder läßt sich leicht charakterisiren und erkennen. Diese Abtheilung bestimmt sich von selbst nach der Art, wie der Vorwurf, und zwar auf mehr oder weniger ideale Weise behandelt ist. Dahin gehören alle Gemälde, in denen sich die Jungfrau mit dem Jesuskinde nicht mehr als Bewohnerin der Erde, sondern vermöge einer metaphorischen Anticipirung den Sterblichen erscheint mit der Art von Zubehör, womit die Kunst die himmlischen Personen zu umgeben pflegt.

So sieht man sie z. B. in einer Zeichnung [13]) auf Wolken schwebend. Unten stehen die Figuren der drei Erzengel: Michael, Gabriel und Raphael. So zeigt sie sich auf dem berühmten für Foligno gemalten Bilde, das wir oben beschrieben haben. Desgleichen werden wir in der Folge das eben so berühmte zu Dresden befindliche Gemälde der Sixtinischen Madonna näher ins Auge fassen.

Raphael bediente sich noch eines andern Mittels, um die Jungfrau als glorwürdig, als Gegenstand der Anbetung für die Himmelsbewohner selbst darzustellen: er ließ sie zu dem Zwecke als Königin der Engel erscheinen.

---

[13]) S. Landon. Th. IV. Bl. 431.

Die Madonna mit dem Baldachin. Gest. in der Florent. Galerie. Lief. 24. von Nicolet, nach Vicart.

Eins der merkwürdigsten Beispiele von dieser Art Darstellung ist die Madonna mit dem Baldachin, oder mit den Kirchenvätern. Sie sitzt auf einem über 2 sehr hohen Stufen angebrachten Throne, gleichsam wie in dem Hintergrunde eines Tempels. Ein von der Decke herabhängender Baldachin befindet sich über ihr, und zwei Engel ziehen die Vorhänge desselben zur Seite, welche sich aufthun, um die Jungfrau erscheinen zu lassen. Vier Kirchenväter in den sie charakterisirenden Stellungen und Mienen, umgeben den Thron, und zwei kleine Engel sind unten an den Stufen des Throns beschäftigt, eine Schriftrolle zu lesen. Die Malerei läßt erkennen, daß dieses Gemälde der ersten Manier Raphaels angehört.

Die Madonna mit dem Fisch. Gest. von Desnoyers.

Da der Abschnitt, den wir auf eine speciellere Weise einer Gattung von Vorwürfen gewidmet haben, womit sich Raphaels Pinsel so oft beschäftigte, uns genöthigt hat, die chronologische Ordnung seiner Werke zu unterbrechen, so wollen wir jetzt wieder zu derselben zurückkehren und hier eine seiner berühmtesten Madonnen erwähnen, welche jedoch ebenfalls zu der dritten Classe seiner Madonnenbilder gehört; wir meinen **la Vierge au Poisson.** Vasari hat dieselbe unmittelbar nach der Ausführung des Gemäldes Attila erwähnt, so daß wir sie mit Grund ins Jahr 1515 datiren können.

Dieses Gemälde darf, wie schon gesagt ist, nur unter die idealen Auffassungen dieser Art von Vorwürfen gerechnet werden. Die Jungfrau ist hier auf einem Throne sitzend dargestellt, der auf einer ziemlich hohen Unterlage ruht; sie hält mit ihren beiden Händen das Kind Jesus, welches die Hand des jungen Tobias, die der Engel ihm darreicht, ergreifen zu wollen scheint. Hier, wie in noch vielen andern Gemälden, bildet die heil. Jungfrau mit dem Jesuskinde nicht mehr eine häusliche Scene, sondern eigentlich genommen eine Gruppe, welche bis auf das Colorit auf einem Gemälde ganz wie ein Werk der Bildhauerei sich darstellt. Man könnte nach der bloßen Stellung der Gruppe, und nach der Stellung der sie umgebenden Personen, sie eine Statue nennen,

welche die Huldigungen der Frömmigkeit empfängt. Und dennoch ist die Gruppe nicht allein mit den Farben des Lebens gemalt, sondern auch mit den dabei befindlichen Figuren in den Rapport der Handlung gestellt. In der That, man sieht, daß das Kind Jesus eine Hand auf das offene Buch des heil. Hieronymus legt, der auf der untern Stufe des Thrones auf den Knien liegt, und die Bewegung der andern Hand, wie seines übrigen Körpers ist nach dem jungen Tobias hingerichtet, welchen der Engel Raphael zu den Füßen der heil. Jungfrau hinzuführen scheint.

Wir haben schon von jenen bloß conventionellen Zusammenstellungen von Heiligenfiguren gesprochen, welche die Malerei jener Zeit nach dem Belieben der Frömmigkeit Einzelner vereinigte, und welche oft keinen andern Grund der Zusammenstellung hatten, als den der Taufnamen der Person, welche das Gemälde bestellt hatte. Hier war es vielleicht nur eine Huldigung, welche Jemand, Namens Raphael Hieronymus, der heil. Jungfrau in einer Kapelle von S. Domenicho zu Neapel darbrachte [14]).

Man hat den Vorwurf dieses Gemäldes auf eine weit gelehrtere Weise zu erklären gesucht, wodurch ein ganz anderer Grund aufgefunden wäre, weßhalb diese Personen so zusammengestellt sind [15]). Jedoch, wenn man weiß, wie vielfältig diese Arten von Compositionen waren, wie oft diese Gemälde von Schutzpatronen bestellt wurden, so muß man sehr daran zweifeln, daß Raphael in dieser Composition durch das Motiv eines Vorwurfs, der so weit von der Uebung und den Gewohnheiten der damaligen Kunst entfernt war, sich habe leiten lassen. Wir wollen also hier unserm Raphael kein anderes neues Verdienst beimessen, als dieses, daß er nämlich über solche Vorwürfe mehr

---

[14]) Vasari, Vit. ibid. pag. 191.

[15]) In einer Sammlung von Studien, die nach 25 Raphaelschen Gemälden von Bonnemaison gezeichnet sind, hat ein gelehrter Commentator behauptet, daß dieses Gemälde die anerkannte Canonicität des Buches Tobiä bedeute, und die vom heil. Hieronymus davon verfaßte Version, so daß der kleine Jesus durch die Aufnahme, mit der er den jungen Tobias zu empfangen scheint, die beifällige Stimme ausdrücken sollte, womit sich die Kirche für die Authentie dieses Buches erklärt hätte. Man kann dieser Erklärung um so weniger beistimmen, da in der oben angeführten Zeichnung der Jungfrau mit den 3 Erzengeln wir ebenfalls Raphael mit dem jungen Tobias erblicken, der daselbst nichts anders als das symbolische Zeichen des Erzengels bedeutet, d. h. als Attribut und nicht als Hauptvorwurf.

Interesse zu verbreiten wußte, als man vor seiner Zeit gethan hatte, indem er seine Charaktere durch einen Anschein von Handlung vereinigte, der mehr oder weniger die Unbedeutendheit der Figuren, welche keinen Bezug auf einander hatten, zu verbessern geeignet war.

In dieser Absicht waren also nach unserer Annahme (und von einer andern Ideenordnung findet sich nirgends weder eine Anwendung noch eine Autorität) ohne Zweifel die Madonna von Foligno, die Dresdner Madonna, die heil. Cäcilia, die Madonna mit den drei Heiligen, die Madonna mit den drei Erzengeln und gewiß auch zu derselben Zeit die berühmte Madonna von Correggio zu Parma erfunden und componirt.

Das Gemälde der Madonna mit dem Fisch, welches die Verkettung der Begebenheiten von Neapel nach Spanien, von da nach Frankreich, und aus Frankreich wieder nach Spanien gebracht hat, ist eine der liebenswürdigsten Compositionen Raphaels, eine von denen, welche Raphael selbst am vollkommensten ausgeführt zu haben scheint [16]).

Dieses Werk bildet die Nüance, oder wenn man will, den Uebergang von der zweiten zur dritten Manier Raphaels. Der Ton darin ist durchaus hell, das Colorit hat nur in einigen Partien der Draperie etwas Uebertriebenes. Es findet sich darin die ganze Reinheit und Einfachheit des ersten Alters, zugleich die ganze Festigkeit und Breite des Styls, welche aus der Reife des Talents hervorgehen. Nichts ist treuer als der Kopf des heil. Hieronymus, nichts ausdrucksvoller als der Kopf des Engels Raphael; nichts natürlicher in der Stellung, unschuldiger in der Physiognomie als der junge Tobias. Aber der Maler hat auch nichts Edleres und Sittsameres, nichts Großartigeres und doch dabei Anmuthigeres erfunden, als die Figur der Jungfrau.

Auf das Bild dieser Madonna (jedoch unbeschadet vieler andern) glauben wir das Lob anwenden zu können, welches Vasari allen Raphaelschen Madonnen ertheilt hat [17]): **Mostro tutto quello che di bellezza si puo fare, nell' aria di una vergine,**

---

[16]) Wir werden bald die Hülfsquellen angeben, zu denen er bei der Ausführung seiner zahllosen Werke seine Zuflucht nahm.

[17]) **Vasari, Vit. di Raff. tom. III. p. 195.**

dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia e nella bocca virtù.

Raphael befördert die Kupferstecherkunst in Italien. Er entwirft Zeichnungen für M. Antonio.

Raphaels Ruf hatte sich über die Alpen, vorzüglich nach Frankreich und Deutschland verbreitet. In dem letztern Lande fing damals Albrecht Dürer an, durch die Feinheit und Leichtigkeit seines Grabstichels die Vortheile darzuthun, welche erst die spätern Jahrhunderte aus der Kupferstecherkunst gezogen haben. Diese Kunst, von der schon Finiguerra gewisse Resultate gezeigt hatte, indem er den Abdruck der Arbeiten mit dem Grabstichel erfand, hatte jedoch in Florenz noch keine von den Früchten getragen, welche eine sorgfältigere Pflege aus ihr hervorbringen sollte. Jedermann weiß, daß ihr hauptsächlichstes Verdienst darin besteht, daß sie, wie die Buchdruckerei, durch treue Wiederholung der Zeichnung und Malerei die Erfindungen fortpflanzt und vervielfältigt, welche das Genie des Künstlers oft nur in einem einzigen Muster darstellen kann.

Raphael verdankte seinem Briefwechsel mit Albrecht Dürer eine genauere Kenntniß der Arbeiten von Dürers Grabstichel, womit in Venedig schon damals ein bedeutender Handel getrieben wurde. Er sah bald voraus, welche Wichtigkeit für den Ruhm der Malerei und den Ruf des Malers die Vervollkommnung der Kupferstecherkunst haben würde. Schon war Marco Antonio Raimondi, ein Schüler Francia's zu Bologna [18]), nach Rom gekommen, um hier den höheren Cursus im Zeichnen zu vollenden. Raphael ermunterte ihn in der Ausübung einer Kunst, welche die Zeichnenkunst immer als Hauptgrundlage behalten wird, die jedoch auch fast keine andere anerkannte, zumal damals, wo der Kupferstecher noch weit davon entfernt war, durch die Harmonie der Schnitte auf einer Platte eine Vorstellung von der Harmonie der Tinten der Malerei auf einem Gemälde geben zu wollen. In Marco Antonio Raimondi fanden sich alle zu einem Kupferstecher in jener Zeit erforderlichen Eigenschaften vereinigt. Seine Fortschritte in der Kunst des Grabstichels waren erstaunlich. Bald öffnete sich auch für Raphaels Arbeiten eine neue Laufbahn, indem

[18]) Vasari, Vit. di Marc. Antonio.

sich ihm die Gelegenheit darbot, durch seine unerschöpfliche Erfindungskraft den Arbeiten des Kupferstechers immer neue Nahrung darzubieten.

Wir sind also der Kupferstecherkunst in dieser Epoche doppelten Dank schuldig: einmal dafür, daß sie die Gedanken Raphaels fortgepflanzt und verewigt hat, und dann dafür, daß sie Veranlassung gegeben zu einer großen Anzahl neuer Gedanken, welche ohne sie nicht entstanden wären.

Wir müßten jetzt die Beschreibung einer neuen Reihe von Compositionen beginnen, welche sein erfinderischer Crayon und seine fruchtbare Feder unermüdet hervorbrachten. Die Kunst, Zeichnungen auszuführen, welche wohl zu unterscheiden ist von dem, was man im weitern Sinne die Kunst oder Wissenschaft des Zeichnens nennt, — diese Kunst war damals gewissermaßen das Gegentheil von dem, was sie in gegenwärtiger Zeit geworden ist. Sie zweckte damals nur dahin ab, die Ideen des Malers mit Leichtigkeit zu realisiren und festzuhalten. In der That lieferte sie dem Kupferstecher nicht sowohl den vollendeten Stoff eines treu zu copirenden Vorwurfs als den geistigen Entwurf einer Composition, deren Ausführung und Vollendung dem Grabstichel überlassen blieben. Die Kupferstecherkunst hatte also keinen andern Effect wieder zu geben, als den einer Zeichnung, deren Mechanismus sie regelte und vervollkommnete. Heutzutage wetteifern die dem Kupferstecher übergebenen Zeichnungen mit der ausgeführten Platte selbst in der Feinheit und Vollendung; darum können die Zeichnungen dieser Art auch das jetzt nicht werden, was sie damals waren, nämlich die Organe eines improvisirten Gefühls, die Skizzen von Ideen, welche der Grabstichel zur regelrechten Ausführung bringen mußte.

Wir müssen zu den Originalzeichnungen Raphaels selbst zurückgehen, um den Reiz zu begreifen, welchen diese Art von Schrift, dieser wahrhafte Gegenabdruck des Gedankens haben mußte, da die leichten Züge derselben, welche mehr dazu bestimmt sind, zu den Augen des Geistes, als zu denen des Körpers zu reden, der Ausdruck eines augenblicklichen Gefühls sind, in welchem die Feder, das gelehrige und beflügelte Werkzeug dieses Ge-

fühls, nur so viel Realität hervorbringt, als nothwendig ist, um den Ideen Bestand und Präcision zu geben.

So sind Raphaels Zeichnungen beschaffen: sie scheinen ihm nur zur Erholung von seinen größern Arbeiten gedient zu haben. Und dennoch giebt es keine Gattung von ernsten oder leichten, historischen oder fabelhaften, religiösen oder profanen Vorwürfen, welche seine Feder nicht in allen Arten von Beziehungen behandelt hätte, bald als Capricen der Erfindung, bald als Entwürfe zu Gemälden, bald als Studien zu Compositionen, und bald als zu Kupferstichen bestimmte Modelle.

Wir können nicht umhin, hier die beiden reizenden Zeichnungen zu erwähnen, in denen er nach den Beschreibungen Lucians zwei der geistreichsten Compositionen der griechischen Malerei wieder ins Leben rufen wollte, von denen die eine dem Maler Aëtion, die andere dem Pinsel des Apelles zugeschrieben wurde.

Zeichnung der Heirath der Roxane. Gest. von M. Antonio und Volpato.

In der ersten sieht man Roxane auf dem ehelichen Torus. Es ist eine Jungfrau von vollkommener Schönheit. Sie schlägt die Augen vor Alexander nieder, der neben ihr steht. Eine Schaar kleiner Liebesgötter spielt mit Alexanders Waffen. Einige von ihnen tragen seine Lanze, andere tragen Einen aus ihrer Mitte im Triumph auf Alexanders Schilde. Ein kleiner Amor scheint sich in dem auf der Erde liegenden Panzer versteckt und in den Hinterhalt gelegt zu haben [19].

Zeichnung der Verläumdung. Gest. von Cochin.

Dies ist der Vorwurf von Apelles Gemälde, den man in Raphaels Zeichnung wieder erblickt. Es ist die Gefahr der Angeberei unter einem argwöhnischen Fürsten [20].

Auf der rechten Seite der Composition sitzt ein Mann mit langen Ohren, die fast denen des Midas gleichen. Er reicht der Angeberei die Hand hin, welche von fern zu ihm hinschreitet. Ne-

---

[19]) Lucian., Herodot. sive Aëtian.

[20]) In der Sammlung von Zeichnungen in dem königlichen Museo befindet sich eine leicht mit dem Bister verwaschene Zeichnung dieses Vorwurfs. — Lanzi (Stor. pittor. tom. III p. 73.) sagt, daß er in der Galerie von Modena eine Zeichnung gesehen habe, finitissimo, e superiore a ogni stima, riunendo in se la invenzione del meglior pittor di Grecia, a l'esecuzione del meglior pittore d'Italia.

ben ihm sitzen zwei Weiber, von denen das eine die Unwissenheit, das andere der Argwohn zu sein scheint. Die Angeberei erscheint unter der Gestalt eines vollkommen schönen Weibes. Ihr Gesicht ist entflammt. Sie scheint in heftiger Gemüthsbewegung und sehr zornig zu sein. In der einen Hand hält sie eine brennende Fackel, mit der andern schleppt sie bei den Haaren einen Jüngling herbei, der die Hände zum Himmel erhebt. Ein blasser, mißgestalteter Mann dient ihr als Führer. Sein finsterer, starrer Blick, seine übermäßige Magerkeit machen ihn den Kranken gleich, welche durch eine lange Enthaltsamkeit abgemagert sind. Man erkennt ihn leicht als den Neid an. Zwei andere Weiber begleiten ebenfalls die Angeberei, bringen ihre Kleidungsstücke in Ordnung, und tragen Sorge für ihren Putz. Die eine ist die Betrügerei, die andere die Treulosigkeit. Ihnen folgt von weitem ein Weib, deren schmutzige und zerrissene Kleidung, und deren Schmerz die Reue ankündigen. Sie wendet das Haupt weg, vergießt Thränen, schaut rückwärts und erblickt mit Beschämung die langsam sich fortbewegende Wahrheit [21]).

Wenn man Raphaels Zeichnungen vor Augen hat und dabei Lucians Beschreibung liest, so geräth man in Versuchung zu glauben, daß der Text nach diesen Zeichnungen verfaßt sei, woraus hervorgeht, daß sie eine treue Uebersetzung des griechischen Schriftstellers sind. Die erste dieser Zeichnungen diente ohne Zweifel als Skizze zu dem Gemälde Alexander und Roxane, das man noch jetzt zu Rom in einem Casino bei der Porta Pinciana aufbewahrt findet, in dem ehemaligen Landhause Raphaels, das er selbst mit Gemälden und Arabesken verziert hat [22]).

Alle Cabinette Europa's haben Zeichnungen von Raphael aufzuweisen. Man kann mit Grund annehmen, daß viele Vorwürfe, die er auf diese Weise entwarf, seinen Pinsel beschäftigt haben würden, wenn sein Leben von längerer Dauer gewesen wäre. Man findet in denselben bald die ersten leicht ausgedrück-

---

[21]) Lucian., edit. Biponti, tom. VIII. p. 35.

[22]) Diese hübsche kleine Villa existirt noch, und man sieht darin mehrere nach Raphaels Zeichnungen ausgeführte Frescomalereien. Eine unter andern stellt die Scene Alexanders mit Roxane dar, eine andere eine Allegorie, worin man die Laster mit den Waffen spielend und sich im Schießen übend erblickt; allerliebste Arabesken-Compositionen und einen Kopf der Fornarina.

ten Ideen von Compositionen, welche die Malerei ausgeführt haben würde, bald das vollendete Ganze der reichhaltigsten Ideen. Zu diesen letztern rechnen die Liebhaber die schönen Zeichnungen der Grablegung Christi, der Pest, des heil. Paulus, wie er zu Athen predigt, der Einsetzung des Abendmahls und der Abnahme vom Kreuz.

Aber es scheint, als ob der größte Theil der vollendetern Zeichnungen zu denen gehörte, welche Raphael ausdrücklich zu dem Behufe anfertigte, um sie von Marco Antonio in Kupfer stechen zu lassen. Obgleich sich unter den Kupferstichen desselben mehrere finden, welche nach Gemälden gemacht zu sein scheinen, so lehrt doch die oberflächlichste Vergleichung zwischen dem gemalten und gestochenen Vorwurf, durch die offenbaren Verschiedenheiten, die man zwischen beiden wahrnimmt, daß das Modell entweder die für das Gemälde angefertigte Skizze, oder (was sich jedoch weniger nachweisen läßt) die Zeichnung gewesen war, welche Raphael zum zweiten Male ausdrücklich für den Kupferstecher lieferte.

Diese Kunst, welche damals fast gar nicht in Italien getrieben wurde, war daselbst fast nur durch die sehr seltenen Kupferstiche Albrecht Dürers bekannt. Dies war ein talentvoller, fruchtbarer und in dem Mechanismus der Kunst schon sehr geschickter Mann. Jedoch hatten weder das Studium der Natur (wir meinen das durch Geschmack geleitete Studium) die damals noch in Deutschland unbekannten Muster des Alterthums ihn mit ihrem Lichte erleuchtet und ihn aus den Verirrungen des sogenannten gothischen Geschmacks, der hinter dem italienischen sehr zurückgeblieben war, herausführen können. Seine Kupferstiche wurden nur erst zu Venedig verkauft, und befanden sich in wenigen Händen.

Man kann sich leicht vorstellen, welchen Eindruck die in Rom fast unbekannte Kupferstecherkunst hervorbringen konnte, als sie sich daselbst zeigte, großartiger, kühner, geregelter und vollendeter, als die Feder, deren Arbeit sie ersetzt. Aber ein Glück für sie war es auch noch, daß sie unter dem gelehrten und kühnen Grabstichel Marco Antonio's mit jenen schönen Compositionen Raphaels auftrat, welche bis dahin noch nicht jenen weitverbreiteten Ruf hatten erlangen können, den die Arbeit des Kupferstechers

der Arbeit des Malers durch die große Anzahl der von ersterem gelieferten Exemplare verschafft.

Das Urtheil des Paris. Gest. von M. Antonio.

So erregte der Kupferstich Marco Antonio's, das Urtheil des Paris, zu Rom eine außerordentliche Sensation [23]. **Ne stupi tutta Roma**, sagt Vasari. Es scheint in der That, als ob Raphael in den vielen Einzelheiten dieser Composition darauf studirt hat, um dem Grabstichel M. Antonio's Gelegenheit zu geben, seine Geschicklichkeit im glänzendsten Lichte zu zeigen. Was in jener Zeit als Verdienst und Schönheit erschien, das wurde in der Folge für Fehler und Unvollkommenheit gehalten, seitdem der Ausdruck der Entfernungen, der Abstufungen, des Helldunkels eine der ersten Bedingungen eines guten Kupferstichs geworden, ist die Unkunde, in der man damals über das sich befand, was man erreichen konnte, noch augenscheinlicher ans Licht getreten.

Jedoch, wie wir schon gesagt haben, sollte die Kupferstecherkunst aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts mit der unsers Zeitalters nicht nach einem und demselben Maßstabe verglichen werden. Die Zwecke ihrer Nachahmung oder ihres Effects haben nichts Aehnliches, und das kommt bloß von der Verschiedenheit des Punktes her, von welchem beide ausgehen. Marco Antonio machte in der That keinen andern Anspruch, als den, auf eine kräftigere, vollendetere Weise den Effect einer Federzeichnung wiederzugeben, welche mehr in dem System der antiken Basreliefs, als nach dem Geiste der Malerei, und noch weniger nach dem der Luftperspective aufgefaßt ist. Worin drei Jahrhunderte hindurch das Verdienst und der Ruhm Marco Antonio's bestanden hat, das ist eine Festigkeit des Grabstichels, eine Wissenschaft der Zeichnung, eine Correctheit der Formen, eine Kraft des Ausdrucks in den Umrissen, worin ihm Niemand gleich gekommen ist. Der Effect dieser Eigenschaften in dem Kupferstiche: das Urtheil des Paris, ist so groß, daß ungeachtet alles dessen, was die Kupferstecherkunst in so viel verschiedenen Beziehungen gewonnen hat, die Bewunderung der Künstler und Kenner noch heutzutage dieselbe ist, wie in der Zeit, als das Werk erschien.

---

[23]) Vasari, Vit. di Marc. Antonio. Tom. IV. pag. 275.

Der Bethlehemitische Kindermord. Gest. von M. Antonio.

In die Reihe der schönsten Gedanken Raphaels stellt man auch die Zeichnung des Bethlehemitischen Kindermordes, die er für Marco Antonio verfertigte. Obgleich er, wie man in der Folge sehen wird, denselben Vorwurf in den Cartons zu seinen Tapetenmalereien wiederholt hat, so möchte er bei dieser Wiederholung weder in der Auffassung noch im Pathos jene erste flüchtige Darstellung seines Gedankens, den M. Antonio's Grabstichel so glücklich wiedergegeben hat, übertroffen haben. Diese Arbeit machte so viel Glück, daß sie Veranlassung zu einem zweiten Stiche gab, der sich nur durch Hinzufügung einer Nebenpartie von dem erstern unterscheidet, und den man lange Zeit auch dem M. Antonio zuschrieb. Jedoch haben seit einigen Jahren neue Untersuchungen erwiesen, daß es eine Arbeit Marco Dante's ist, der auch sonst Marco da Ravenna heißt.

Da wir hier nur zufällig von M. Antonio's Kupferstichen sprechen, und bloß in sofern, als er durch seine Kunst Raphaels Erfindungen veranlaßt und fortgepflanzt hat, so wird es hinreichen, wenn wir hier noch diejenigen von seinen Kupferstichen erwähnen, in denen das Verdienst der Erfindung, welches dem Maler angehört, sich mit dem der schönen Ausführung durch den Kupferstecher vereinigt. Dahin gehören z. B. die Stiche: der Raub der Helena, der Märtyrertod der heil. Felicitas, der Segen Abrahams, die heil. Cäcilia und die Predigt des heil. Paulus.

Als die Kupferstecherkunst die Bewunderung der Zeitgenossen auf ihre Erzeugnisse hinzuziehen anfing, dachte man noch nicht zu Rom daran, daß der Verkauf derselben ein wichtiger Handelsgegenstand werden könnte. Es scheint, als ob Raphael außer der Zeichnung, die er M. Antonio lieferte, ihm auch noch die Kosten des Drucks bezahlte. Als indessen die Nachfragen mit der Anzahl der Abdrücke zunahm, so entstand nothwendigerweise der Gedanke, sie zu verkaufen, von selbst und Raphael überließ die Besorgung und den Nutzen des Verkaufs seinem Bedienten Baviera. Bald darauf bildete M. Antonio Schüler und fand Nachahmer. Die Kupferstecherkunst wurde ein nützliches Gewerbe und der Handel verbreitete ihre Erzeugnisse in ganz Europa.

Man hat zu wiederholten Malen behauptet, daß Raphael

auf einer von den Platten M. Antonio's die Grundstriche zu dem Bethlehemitischen Kindermord selbst gemacht hätte. Diese Meinung konnte leicht daher entstehen, daß man die Künstler jener Zeit gewöhnlich die Ausübung mehr als einer Kunst, und Einige derselben sogar die Ausübung aller Künste in sich vereinigen sieht. In der That werden wir bald in Folge dieser damals herrschenden Sitte einer solchen Vereinigung Gelegenheit finden, es als ziemlich wahrscheinlich zu betrachten, daß Raphael auch Bildhauerarbeit gemacht habe, und vielleicht wird es uns noch wahrscheinlicher sein, daß er in dieser Kunst berühmt geworden wäre, wenn sein Leben von längerer Dauer gewesen wäre. Jedoch kann man dieselbe Wahrscheinlichkeit in Hinsicht der Gravirkunst mit dem Grabstichel nicht zugeben. Allerdings kann man nicht läugnen, daß ein Maler, der in der Handhabung der Feder so geschickt war, sehr leicht auf einer Platte nach dem Verfahren mit Firniß und Scheidewasser hätte zeichnen können, wenn dieses Verfahren damals schon bekannt gewesen wäre. Aber damals kannte man kein anderes, als das mit dem Grabstichel, und die Handhabung dieses Instruments erfordert eine besondere Uebung, welche dem Verfahren mit andern Mitteln des Zeichnens ganz fremd ist. Raphael fehlte sicherlich die Muße dazu, um dieses zu erlernen. Wenn man also behauptet, daß Raphael den Stich einiger seiner für Antonio verfertigten Zeichnungen überarbeitet habe, ist es viel einfacher und zugleich natürlicher, anzunehmen, daß er es so gemacht habe, wie es gewöhnlich noch gegenwärtig zu geschehen pflegt, d. h. daß er auf einem Abdrucke der vom Graveur noch nicht vollendeten Platte mit der Feder, oder mit dem Bleistift bald in den Umrissen der Figuren, bald in den innern Partien diese oder jene Ueberarbeitung vornehmen und Veränderungen oder Effecte anzeigen konnte, die M. Antonio auf seiner Kupferplatte benutzte. Dazu nehme man, wenn man will, Rathschläge und eine nie zu verachtende Leitung des Geschmacks hinzu. Das ist Alles, was die Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Fortsetzung der Malereien in den Sälen des Vatican.

Nachdem Raphael sich durch sein Genie über seine Zeitgenossen erhoben hatte, war er der wahre Mittelpunkt geworden, aus welchem alle Entwürfe ausgingen. Aber gerade, weil eine so große

Anzahl von Erfindungen von ihm ausging, war es ihm unmöglich, ihrer Ausführung allein Genüge zu leisten. Die Säle des Vatican zeigen uns in den neun Jahren, in denen sie begonnen und vollendet wurden, deutlich genug den größern oder geringern Director und persönlichen Antheil, welchen er an der Ausführung der Malereien in denselben hatte. Die vier ersten Gemälde im Saale della Segnatura erscheinen offenbar als die Arbeit einer Hand; wenigstens läßt sich der Beistand zweiter Personen darin fast gar nicht bemerken. Der folgende Saal, der des Heliodorus, der unter Julius II. angefangen war, wurde unter Leo X. vollendet, d. h. zu einer Zeit, in der Raphael schon über eine bedeutende Anzahl von geschickten Schülern verfügte. Es ist ebenfalls eine Art kritischer Uebung für die Kenner, an den Manieren der vornehmsten Schüler, die Partien in der Ausführung der Freskomalerei zu unterscheiden, wobei der Meister sie anstellte, die, in denen er ihre Arbeit verbesserte, und die, an denen er selbst und allein arbeitete.

Es ist augenscheinlich, daß der dritte Saal, welcher den Namen des Torre Borgio führt, und der ebenfalls mit vier großen Freskogemälden ausgeschmückt ist, vorzüglich bei denen seine Compositionen noch mehr Gründe zu der Annahme darbietet, daß Raphael sich wenigstens bei ihrer Ausführung auf mehrere Maler seiner Schule verlassen habe. Eine, wenn man will, geschickte Praxis scheint ganz allein die Kosten derselben getragen zu haben. Außer dem historischen Interesse der Vorwürfe findet der Beschauer nichts, was ihn anzieht und festhält. Ein Jeder wird begreifen, daß Raphaels Genie und Talent nur in geringer Beziehung damit mag zu thun gehabt haben.

Man muß sich hüten, dasselbe von dem vierten Gemälde dieses Saales zu denken und zu sagen, einer großartigen und bemerkenswerthen Composition, worin der Brand von Borgo Vecchio dargestellt ist, der sich in Rom unter dem Papst Leo IV. ereignete. Wir werden darauf aufmerksam machen, daß vermöge der fortgesetzten Art von Anspielungen, von denen wir schon gesprochen haben, und die sich immer mehr und mehr bestätigt finden werden, alle Vorwürfe dieses Saals aus der Geschichte von Päpsten entlehnt

sind, welche den Namen Leo führten, und deren Portraits durch das Portrait Leo X. vertreten werden.

Gemälde des Brandes von Borgo. Gest. v. Volpato.

Unter dem Pontificat Leo IV. [25]) verzehrte eine große Feuersbrunst einen beträchtlichen Theil des Quartiers Borgo Vecchio, welches an St. Peter grenzt, und drohete diese Hauptkirche zu ergreifen, als der Papst in der **loggia pontificale** des Vatican erschien und durch seinen Segenspruch den Fortschritt der Feuersbrunst aufhielt.

Es gab für die Malerei zwei verschiedene Gesichtspunkte zur Darstellung dieses Vorwurfs, entweder durch den Effect der Flamme und des Rauches für die Augen, oder für den Verstand und die Einbildungskraft durch den Eindruck der verschiedenen Scenen der Verwüstung und des Schreckens, welche ein solches Unglück hervorbringen kann. Diesen letztern Gesichtspunkt mußte Raphael vorziehen, und hat ihn in der That gewählt. Obgleich der Beschauer durch die Streiflichter der Flamme hinreichend von der Ursache der Bewegungen und des Hin- und Herlaufens der Personen unterrichtet ist, so kann man doch sagen, daß das, was man von dieser Feuersbrunst am wenigsten sieht, das Feuer ist. Aber was man hier sieht, ist offenbar von höherer Bedeutung.

Man sieht hier die rührendsten Scenen mit einander vereinigt: einen von seinem Sohne mitten aus den Flammen weggetragenen Greis; einen Jüngling, der über eine Mauer herab sich vom Herde der Feuersbrunst rettet; eine Mutter, welche oben von dieser Mauer ihr in Windeln gewickeltes Kind dem Vater in die Arme zu werfen im Begriff ist, der sich auf der Spitze seiner Fußzehen in die Höhe richtet, um es aufzufangen; das Kind ist im Begriff herabzufallen... wird es wirklich aufgefangen werden? dies nimmt die linke Seite des Gemäldes ein.

Auf der andern Seite hat Raphael durch die Bewegung der Draperien bei den Personen, welche Wasser tragen, angezeigt, daß der Sturm, welcher die Gewalt des Feuers vermehrt, ihre Anstrengungen zum Löschen vereiteln wird. Der Schreck ist in den Zügen jener Frau ausgeprägt, welche ein Gefäß voll Wasser mit

[24]) So berichtet es die Inschrift, welche auf dem Gemälde der päpstlichen Loge angebracht ist.

der einen Hand und ein anderes auf ihrem Kopfe trägt. Aber nichts malt die Verwirrung und den Schreck besser, als die Flucht der Mutter und Kinder, welche in größter Unordnung entfliehen, und welche auf dem Vordertheile und in der Mitte des Gemäldes, der päpstlichen Loge gegenüber, die Hoffnung der göttlichen Hülfe versammelt, die allein den Fortschritt des Verderbens aufhalten kann.

Die Gruppe im Vordergrunde, welche beide Theile der Composition vereinigt, verbindet sich mit bewundernswürdiger Kunst mit den übrigen Gruppen, welche den Hintergrund einnehmen und das Auge wie den Geist des Beschauers zu den Scenen des Hintergrundes führen, welche gleichsam die Auflösung des Knotens der Handlung ist. Dies ist das Gefolge des Papstes Leo des Heiligen, dessen Hülfe das Volk anruft, und dessen Segen den Flammen Einhalt thun soll.

In mehrern Figuren dieses Gemäldes hat Raphael in der That eine Probe von einer neuen großartigen Behandlung in Manier und Zeichnung abgelegt. Man kann keine Figur in einem großartigern Style weder denken noch zeichnen, als in dem Style, wie die Frau dargestellt ist, welche die Gefäße mit Wasser trägt. Einen eben so breiten als kühnen Styl bemerkt man in der Gruppe des von seinem Sohne den Flammen entrissenen Greises, einer Gruppe, welche an und für sich und mit ihrer Umgebung betrachtet, gleichsam eine Art Instruction über die Art und Weise geworden ist, wie die Scenen des Aeneas und Anchises dargestellt werden könnte; dieselbe Schönheit erblickt man in dem Jünglinge, der mit den Händen an der Mauer hängt. Sicherlich kann man sich keine glücklichere Stellung und keine schönere Entwickelung aller Theile des Körpers denken.

Dieses Gemälde ist unter allen Gemälden Raphaels dasjenige, welches die meisten nackten Figuren enthält. Der Vorwurf führte die Anwendung derselben mit sich. Da vorausgesetzt wird, daß die Feuersbrunst die Einwohner von Borgo Vecchio im Schlafe überrascht habe, so hatte schon Albano als auf eine sinnreiche Anzeige des Augenblicks darauf aufmerksam gemacht, daß eins von den Kindern, welche die Mutter vor sich her treibt, noch seine Nachtmütze auf hat, und daß die nur halb bekleidete Mutter nur

die Zeit gehabt hat, einige Kleidungsstücke zu retten. Der Vorwurf erfordert also eine große Menge von nackten Figuren, welche für junge Künstler gewöhnliche Gegenstände des Studiums sind. Auch sind sie in dem Streite über den Vorrang Michel Angelo's und Raphaels über die Wissenschaft des Nackten ein vorzüglicher Gegenstand der Debatten geworden; und die Censur über die Bemerkungen Vasari's von Bellori und von Frederigo Zucchari hat diese Streitfrage berühmt gemacht [26].

Nachdem Vasari alle großen Eigenschaften Raphaels [27]) aufgezählt hat, zeigt er, daß Raphael das Gute aus den verschiedenen Manieren jedes Meisters herausnahm, und wie er nur das annahm, was er bedurfte, um für sich eine Manier zu bilden, welche in der Vereinigung aller Vorzüge bestand; daß also in seinen Propheten und in seinen Sibyllen in der Kirche della Pace er sich bei dem Großartigen derselben Vorwürfe, wie sie Michel Angelo in der Sixtinischen Kapelle dargestellt, geholfen habe. Aber er fügt hinzu: Raphael hätte hier stehen bleiben und sich nicht mit jenem aufs Feld wagen sollen in der Zeichnung des Nackten, wie er die Absicht gehabt zu haben scheine, indem er die Feuersbrunst von Borgo malte; denn, setzt er hinzu, die Zeichnung des Nackten ist in den Figuren dieses Gemäldes zwar gut gerathen, aber doch nicht in jeder Hinsicht vollkommen, u. dgl. m.

Wir haben es schon gesagt: der Gegenstand dieser Streitfrage ist längst entschieden. Der Parteigeist, welcher sie ins Leben rief, ist auch mit ihr wieder erloschen. Vasari, obschon ein leidenschaftlicher Bewunderer Michel Angelo's, ist doch auch ein eben so entschiedener Anhänger von Raphael. Vielleicht war das größte und zugleich das unparteilichste Lob, welches er Beiden machen konnte, dasjenige, daß er nachwies, wie Michel Angelo in der Wissenschaft der Zeichnung unnachahmlich war, und wie Raphael, um auch, aber auf eine andere Weise, ohne seines Gleichen zu sein, nicht nöthig hatte, seinem Nebenbuhler eine Art des Wissens streitig zu machen, welche die harmonische Vereinigung von Eigenschaften, die den Vorzug seines Talents ausmachten, gestört haben würde.

---

[26]) Bellori, Descrizione delle Pitture.

[27]) S. Vasari, ibid. tom. III. p. 222. Anm.

Allerdings sind die nackten Partien der Figuren des Brandes von Borgo, ungeachtet ihrer Schönheit in den Formen, in den Verhältnissen und Einzelheiten, noch weit entfernt von der Kenntniß der Muskeln, der Genauigkeit in den Umrissen, der Kühnheit in den Bewegungen, welche das (freilich oft einzige und ausschließliche) Verdienst der Figuren Michel Angelo's ausmachen. Es scheint uns unmöglich, daß dies nicht von jedem Kenner und unparteiischen Richter eingestanden werden sollte.

Aber wenn Raphael als Zeichner nie zu der Tiefe der Wissenschaft und der Schärfe der Zeichnung gelangte, welche Michel Angelo charakterisirt, so kommt das daher, weil, wie wir schon oben gezeigt haben, sein Genie ihn antrieb, in der Zeichnung das zu suchen und zu erlangen, was Michel Angelo nie von ihr zu fordern einfiel. Ich werde mich gleich durch ein Beispiel verständlich machen. Ja, wenn Michel Angelo in derselben Gattung der Composition den Brand von Borgo gemalt hätte, so würden sich sicherlich weit gelehrtere Studien des Nackten darin finden. Aber würden auch wohl eben so viele und eben so gelehrte Ausdrucksarten, eben so pathetische Gedanken, eben so interessante Situationen darin anzutreffen sein?

Ich kann mich nicht enthalten, hierbei in einer Anmerkung [28]) über den Werth dieser Composition den Ausspruch eines großen Malers, ich meine Albani, anzuführen.

Sieg des heil. Leo über die Sarazenen. Gest. von Aquila.

Die drei andern Gemälde des Torre Borgia genannten Saales stellen auch verschiedene Begebenheiten aus der Geschichte der Päpste, mit Namen Leo, dar, nämlich den Sieg über die Sarazenen im Hafen von Ostia, unter Leo IV.; die Rechtferti-

---

[28]) L'Incendio di Borgo, spettacolo spaventoso e tutto pieno di concetto espresso con tanta hiarezza, che muove a compassione. Diro sol tanto d'uno ammirabile e compassionevole, in vedere quella donna, che per suo scampo appenna ha potuto salvare quelle due creature, e quei panni; in atto di dolore di aver lasciato l'altre sostance in preda alle fiamme, quella cuffia di uno de' suoi putti significa che erano in letto agiati nelle piume, e che l'aer freddo to far andar ristretto... Ma gli incendi non possono mai esser grandi, se non vi soffia il vento. Similmente quella bellissima giovane, ch' ajuta, alzando il vaso dell' aqua. Anco ad essa il vento soffia nel sottile zendado e fa comparire la belleza di sua persona.

gung Leo III. vor Karl dem Großen und die Krönung Karls des Großen durch denselben Leo.

Man sieht also, daß Raphael auch hier, wie in dem vorhergehenden Saale, das System einer Auswahl alter Vorwürfe befolgt, die, aus der Geschichte des heil. Stuhls entlehnt, mit gleichzeitigen Begebenheiten geschickt in Verbindung gebracht sind, oder vielmehr auf lebende Personen anspielen, deren Portraits an die Stelle der Portraits jener Personen aus der Vergangenheit getreten sind, die nach der Absicht des Malers nur ihre Namen hergeben.

Die Schlacht bei Ostia gegen die Sarazenen hatte Raphael nicht ohne Absicht gewählt. Ein älterer Leo hatte durch den Beistand des Himmels über die Feinde des Christenthums einen Sieg errungen, und die Erinnerung an denselben war ganz geeignet, den Eifer der christlichen Fürsten gegen den Halbmond wieder zu beleben. In diesem Zeitraume war der Eroberungsgeist der Türken noch in voller Kraft. Kurz vorher hatte die ottomannische Flotte Italien und die Küsten des Kirchenstaats bedroht. Um Europa von Neuem gegen seine unversöhnlichen Feinde zu beschützen, bemühte sich die Politik Leo X., die Streitkräfte des Kaisers und des Königs von Frankreich zu vereinigen [29]). Das Gemälde der Seeschlacht oder des Sieges bei Ostia stellt den Papst dar, wie er den Beistand von oben erfleht. Das Gebet ist die einzige Waffe des Priesters, aber sein Flehen wird sofort erhört. Die Schiffe, welche man im Hintergrunde des Gemäldes erblickt, unterrichten den Beschauer davon, daß die Schlacht auf dem Meere stattgefunden, und dieser Umstand tritt noch deutlicher hervor durch das Boot, auf welchem Gefangene herbeigefahren und am Ufer gelandet werden. Andere Gruppen von Feinden des christlichen Namens werden vor den Papst geführt und fallen vor ihm nieder.

Das Portrait Leo X. figurirt auf der Person Leo IV., die Cardinäle, welche hinter dem Papste stehen, sind die des Cardinals Bibiena und des Cardinals Julius von Medicis, welcher nachher, als Papst, Clemens VII. hieß.

---

[28]) Leben Leo X. von Roscoe. Tom. III. p. 390.

Rechtfertigung des Papstes Leo III. Gest. von Aquila.

Das Gemälde, dessen Vorwurf die Rechtfertigung des Papstes Leo III. ist, wie er auf das Evangelium schwört, daß er an allem dem, dessen man ihn beschuldigt, unschuldig ist, nimmt im Saale Torre Borgia über dem einzigen daselbst befindlichen Fenster eine Stelle ein, welche denen ähnlich ist, auf die wir schon bei den vorigen Sälen aufmerksam gemacht haben. Dieser gegebene Raum hat dem Maler auch fast dasselbe Verfahren in der Composition vorgeschrieben. Der Altar, wo der Papst, von seinem Gefolge begleitet, den Eid ablegt, nimmt das obere Feld des gewölbten Raumes ein. Die beiden andern Felder an den beiden Seiten des Fensters werden durch den übrigen Theil der Composition ausgefüllt, welcher die der Ceremonie beiwohnenden Würdenträger in sich begreift. Unter der Zahl dieser Personen befindet sich augenscheinlich Karl der Große, unter der sehr kenntlichen Figur Franz I.; denn alles dieses ist im Grunde nur eine Art metaphorischer Geschichte.

Was den Werth dieses Gemäldes betrifft, so kann man nicht läugnen, daß, obwohl es in vielen einzelnen Partien interessant ist, es dennoch weit hinter der Mannichfaltigkeit der Erfindungen, Stellung und Ausdrucksarten zurückgeblieben ist, welche man in den vorigen Sälen bewundert. Man kann kaum glauben, daß Raphael anders, als auf eine sehr allgemeine Weise auf die Erfindung und Ausführung dieses Werkes Einfluß gehabt habe.

Krönung Karls des Großen. Gest. von Aquila.

Die Krönung Karls des Großen stellt eine Scene dar, in welcher bei weitem mehr Personen vorkommen; ohne Zweifel muß man hier die Kunst bewundern, welche mit so viel Klarheit und in so gut combinirten Linien die Gesammtheit und die zahlreichen Einzelheiten bei dieser großartigen Ceremonie vereinigt hat. Dennoch springt der geringe innere Werth dieser Scene im Vergleich mit denen der vorigen Säle, dem Künstler bald in die Augen. Man findet hier, wie bei jedem Gemälde, das der Spiegel eines festen und vorgeschriebenen Ceremoniels sein soll, etwas Symmetrisches in den Linien und Massen und zugleich Einförmiges in den Costümen der Personen. Daraus entspringt ein gewisser Zwang, welcher dem Maler die Freiheit rauben mußte, die dem

Auge angenehmsten Effecte, und für den Verstand interessantesten Situationen zu erfinden.

Die Gruppe des Karl den Großen krönenden Papstes ist das Schönste in dieser Composition, und wie man leicht einsieht, das Wichtigste für die Geschichte der weltlichen Macht der Päpste. Und dieser Gesichtspunkt war es auch wahrscheinlich, welcher die Wahl dieses Vorwurfs vorschrieb. Karl der Große vollendete in der That das von Constantin begonnene Werk, und wir werden bald auch diese erste Thatsache in dem ersten Stücke dargestellt finden, welches den Eingang zu den Sälen des Vaticans bildet.

Aber die Krönung Karls des Großen durch Leo III. bot der Zeitpolitik noch ein schönes Feld zu Anspielungen dar durch bloße Veränderung der Namen, d. h. in der Malerei der Portraits der vornehmsten Personen. Der Zeitpunkt, in welchem dieser Saal vollendet wurde, fällt, wie wir weiter unten zeigen werden, ins Jahr 1517. Aber zwischen 1515 und 1516 fanden zwischen Franz I. und Leo X. der zwischen ihnen geschlossene Allianztractat, ihre Zusammenkunft zu Florenz und endlich das berühmte Concordat statt, dessen Zweck es war, durch Aufhebung der pragmatischen Sanction den Streitigkeiten ein Ende zu machen, welche seit längerer Zeit die Eintracht der beiden Mächte gestört hatte, und ihre beiderseitigen Grenzen festzustellen.

Die Schmeichelei, welche zu allen Zeiten sich darin gefallen hat, die Menschen und Begebenheiten der Vergangenheit mit denen der Gegenwart zusammenzustellen, wird wahrscheinlich Franz I. damals den Beinamen eines zweiten Karls des Großen, eines neuen Wohlthäters der Kirche gegeben haben. Mehr bedurfte es nicht, um dem Maler die Idee einzuflößen, daß er die Portraits Franz I. und Leo X. in der Krönung Karls des Großen anbrachte. Wie dem auch sein mag, ihre Aehnlichkeit ist so treffend, daß sie sogar Veranlassung gegeben hat, den Vorwurf des Gemäldes selbst zu verkennen. In der That hat sich Vasari darin so sehr geirrt, daß er diese Krönung als die Krönung Franz I. durch Leo X. beschreibt [29]. Vielleicht würde er, abgesehen von der Zweideutigkeit, die durch die Aehnlichkeiten entstand, auch

[29]) Vasari, ibid. pag. 202.

noch durch die in der Fensteröffnung angebrachte Inschrift: LEO X. P. M. A. CHR. MCCCCCXVII zu seinem Irrthume verleitet. Aber diese Inschrift zeigt den Papst an, welcher das Gemälde malen ließ, und nicht den obschon mit den Zügen Leo X. dargestellten Papst.

Im Allgemeinen scheint das Stillschweigen, welches die Künstler, Liebhaber und Beschreiber über die drei letztern Gemälde des Saals Torre Borgia beobachten, die Meinung zu bestätigen, daß, wenn Raphael über die Wahl dieser Vorwürfe, die Anwendung ihrer Anspielungen und über einige Einzelheiten die Aufsicht führte, es sehr zweifelhaft ist, ob er einen sehr thätigen Antheil an ihrer Composition, und vorzüglich an ihrer Ausführung nahm. Man kann sogar daran zweifeln, ob er die fähigsten Mitglieder seiner Schule dabei angestellt habe.

Nebenverzierungen in den Sälen des Vaticans.

Das historisch-allegorische System, welches Raphael in den Malereien der Säle des Vaticans (mit Ausnahme des Saals **della Segnatura**, womit er den Anfang machte) befolgte, zeigt sich auch ganz deutlich in der Wahl mehrerer Vorwürfe zu bloßen Verzierungen, welche das bedeutungsvolle Ganze jedes Saals vervollständigen.

Dieses Ganze theilt sich natürlicher Weise in drei Abtheilungen, nämlich eine sehr hohe Grundmauer, die ringsum läuft, dann die vier Wölbungen, welche die historischen Vorwürfe enthalten und endlich die Decke mit ihren verschieden decorirten Feldern. In den beiden vorhergehenden Sälen haben wir die Verzierungen der Decke schon erwähnt und beschrieben.

Aber die Verzierungen der fortlaufenden Grundmauern verdienen eine besondere Erwähnung. Raphael verfolgte dabei ein überall gleiches Verfahren. Dasselbe besteht aus einer Folge von allegorischen, in Helldunkel oder Grau in Grau gemalten Figuren bald in Form von Statuen auf einen Fuß gestellt, bald in der von Termen oder Simsträgern, welche das Gesims der Grundmauer zu tragen scheinen. Die Vorwürfe der Grau in Grau gemalten Bas-Reliefs, welche die Zwischenräume dieser scheinbaren Träger im Saal **della Segnatura** einnehmen, haben Motive, wel-

che einem jeden der großen Gemälde entsprechen, die, wie man gesehen hat, gar keinen Bezug auf Politik haben.

Das Gesims der Grundmauer im Saale Heliodorus scheint durch wahre, Grau in Grau gemalte Karyatiden unterstützt zu sein, auf deren Köpfen ein Capital ruht. Sie sind unter einander verschieden, und stehen mit den Vorwürfen der großen Malereien, unter denen sie sich befinden, in Beziehung. So erblickt man in den Karyatiden unter dem Gemälde, in welchem Julius II. der Scene der Bestrafung des Heliodorus beizuwohnen scheint, Symbole, in denen man eine Anspielung auf die Regierung dieses kriegerischen Papstes zu finden glaubt. Unter dem Gemälde Attila hat das Genie des Decorateurs einer der Karyatiden die Gestalt der siegenden Roma, und einer andern die Sinnbilder der Religion gegeben.

Aber diese Anspielungen in den Verzierungen sind, wenn man so sagen kann, noch weit lesbarer geschrieben in den mit Gold erhöhten Malereien der Karyatiden, welche auf der ringsum laufenden Grundmauer des Saals Torre Borgia befindlich sind. Dies sind die Bildnisse von Fürsten, welche als Wohlthäter der Kirche oder als Vertheidiger des Glaubens bekannt waren. So sieht man durch Malerei dargestellt:

Die Statue Karls des Großen mit der Inschrift: **Carolus Magnus ecclesiae ensis clypeusque.**

Die Statue Ferdinands des Katholischen mit den Worten: **Christiani imperii Propagator;** ferner die des Kaisers Lothar mit den Worten: **Pontificiae libertatis Assertor;** und so noch mehrere Statuen anderer Personen, die hier anzuführen überflüssig sein würde und welche Giulio Romano's Arbeit waren [30]).

Wir dürfen es nicht versäumen, hier auf die Decke dieses Saales aufmerksam zu machen, da sie ein Denkmal der Dankbarkeit Raphaels gegen seinen alten Lehrmeister ist. Obgleich, wie man gesehen hat, es in seiner Gewalt stand, alle Arbeiten seiner Vorgänger zu vernichten, glaubte er doch zur Achtung gegen die Pietro Perugino's verpflichtet zu sein.

---

[30]) Vasari, tom. IV. p. 327.

Der Saal der zwölf Apostel Raphaels. Gest. von M. Antonio.

Es befindet sich noch im Vatican ein Saal, dessen Grundmauer von Raphael selbst ausgeschmückt wurde, und zwar mit Figuren, die als Statuen Grau in Grau gemalt sind und die zwölf Apostel vorstellen.

Bottari [31]) berichtet uns, daß die übrigen Verzierungen dieses Locals von Johann von Udines herrühren. Unter Pauls IV. Regierung verursachte eine neuere Vertheilung der Gemächer diesen Malereien großen Schaden. Unter Gregor XIII. suchte man sie wieder auszubessern, und Taddeo Zucchari scheint sich mit der größten Sorgfalt damit beschäftigt zu haben, die Originalzüge von Raphaels Hand wieder herzustellen [32]). Aber die gewöhnliche Meinung ist die, daß Carlo Maratte es war, der unter Clemens XI. dieses Werk überarbeitet hat, wovon nur in Kupferstichen ein Andenken übrig ist. Jedoch sind diese hinreichend, um die Richtigkeit der Idee und die Eigenthümlichkeit des Styls zu würdigen, womit Raphael einem jeden Apostel seinen eigenthümlichen Charakter zu geben suchte. Die Zeichnungen, welche M. Antonio davon geliefert hat, sind in dieser Beziehung classisch. Sie sollten immer den Künstlern, welche Vorwürfe aus der evangelischen Geschichte zu malen haben, vor Augen stehen. Wenn gewisse Typen so geheiligt worden sind, muß man ihre Autorität achten, und diese Tradition macht einen Bestandtheil der Wissenschaft des moralischen Costüms alter Charaktere aus, ein Costüm, das noch bei weitem wichtiger ist, als das Costüm der Kleidung.

Raphael als Portraitmaler betrachtet.

Im Jahre 1517 wurde der letzte der vaticanischen Säle vollendet. Es ist schon gesagt, daß einige der Vorwürfe, mit denen dieselben ausgeschmückt sind, Raphael die Gelegenheit gaben, ältere Charaktere und besonders frühere Päpste mit den Zügen Julius II. und Leo X. darzustellen. Aber in einigen von den Compositionen, die wir durchgenommen haben, konnte er es sich nicht versagen, unter einer großen Anzahl von Figuren, welche ihm diese Freiheit gestatteten, die Portraits mehrerer berühmter Männer seiner Zeit, deren Namen wir weiter unten angeben werden,

31) Bottari, Sopra le belle Arti. p. 309.
32) Taia, Descrizione del palazzo Vatic. p. 118.

darzustellen. Schon diese Versuche lassen in ihm das bewunderungswürdige Talent erblicken, das er in der Portraitirkunst entwickelte, und das ihn an die Spitze der berühmtesten Maler in dieser Gattung stellte.

Man hatte vielleicht zu Raphaels Zeit es nicht begriffen, wie man in der Malerei eine specielle Gattung aus dem besondern Talente bilden konnte, das darin besteht, die Aehnlichkeit lebender Personen darzustellen. Die Sache wäre damals um so schwerer zu begreifen gewesen, als in der That vor dem 16ten Jahrhundert Alles nur gleichsam Portraitmalerei war. Wir haben schon oben darauf aufmerksam gemacht. Man kann jener Nachahmungsroutine, nach der man alle Vorwürfe, die damals in der Ausschmückung von Klöstern, in den Kirchen und öffentlichen Denkmälern in Umlauf waren, auffaßte und ausführte, — ich sage, man kann dieser Routine fast keinen andern Namen geben. Der Maler hatte es noch nicht gelernt, sich mit Hülfe seiner Einbildungskraft in die Zeiten und Gegenden zu versetzen, wo die von ihm darzustellende Scene sich zugetragen hatte. Er nahm seine Zeitgenossen als Modelle; er richtete sich nach der Tracht, nach der Kleidung, dem Kopfputz seiner Landsleute. Wie hätte er sich nicht auch verleiten lassen sollen, ihre Züge, ihre Physiognomie auf gleiche Weise zu copiren? Darum erscheinen uns auch die Gemälde aus den Schulen vor Raphael als Sammlungen von Portraits. Nicht als ob alle jene Figuren Portraits im strengen Sinne des Worts gewesen wären, aber alle waren im Geiste dieser Manier der Nachahmung gezeichnet und colorirt. Leonardo da Vinci hat selbst in seiner berühmten **Coena Domini**, deren allgemeine Idee offenbar dem Chcrakter des Idealen, welches der Gegenstand erfordert, angehört, sich nicht enthalten können, gewisse Physiognomien anzubringen, die (wie die Tradition bestätigt) höchst wahrscheinlich von einigen Mönchen des Klosters, in dem das Gemälde gearbeitet wurde, copirt waren.

Perugino's Schule hatte Raphael eben so bilden und an diese Art von Praxis gewöhnen müssen. Man findet sie wenigstens in einigen Partien seiner ersten Gemälde; sein Geschmack lehrte ihn, derselben nach und nach zu entsagen. Wenn man, um sich davon zu überzeugen, bis zu dem ersten seiner in Rom vollendeten

Werke (dem Streit über das heil. Sacrament) zurückgehen will, so wird man ungeachtet des großen Abstandes, der ihn von seinem Lehrmeister trennt, finden, daß darin noch Spuren oder Ueberlieferungen jener Manier, die wir den Portraitstyl nennen wollen, vorhanden sind. Der Vorwurf mußte in der That dazu die Hand bieten, indem die religiöse Tracht fast aller auf dem untern Theile der Composition vorkommenden Charaktere von der Beschaffenheit war, daß sie, ohne der Wahrscheinlichkeit Eintrag zu thun, zu dem Geschmacke dieses Styls paßte.

Und von hier an scheint sich Raphaels Portraitmalerei zu datiren; hier zeichnete er, ohne der Schicklichkeit Eintrag zu thun, die meisten Doctoren und Theologen des Conciliums unter Physiognomien, von denen einige damals sehr bekannten und sehr kenntlichen Personen angehörten, über deren Identität wir freilich nur sehr ungewisse Nachrichten haben; aber die übrigen Portraits sind die von Zeitgenossen, deren identische Aehnlichkeit uns entweder durch sichere Ueberlieferungen oder durch anderswo von ihm geschehene Wiederholungen verbürgt sind. So erkennt und nennt man unter den verschiedenen Costümen, welche der Treue der Aehnlichkeit einigen Abbruch thun konnten, die Portraits von Scotus, von Dante, von Savonarola, des Herzogs von Urbino u. a. Man kann auch ungeachtet der sie entstellenden bischöflichen Mitra die Köpfe Pietro Perugino's und Raphaels selbst nicht verkennen.

Das Gemälde der Schule von Athen, deren Ausführung auf die des vorigen folgte, zeigte eine sehr merkliche Zunahme im idealen Styl. Raphael zeigte sich darin, wie schon gesagt, ganz seinem Vorwurf gewachsen, sowohl durch seine treue Darstellung des antiken Costüms in den Köpfen einiger Philosophen, deren Züge die Archäologie aufbewahrt hat, als auch durch die glückliche Anstrengung seines Genies in der Auffindung der Charaktere, welche die verschiedenen Häupter der Schule auszeichnen. Man kann in dieser großartigen Composition keine andere, Neuern angehörige Portraits anführen, als das Portrait Franz Maria de la Rovère, des Herzogs von Urbino, der wegen seiner Schönheit es verdiente, unter den schönsten Statuen des Alterthums zu figuriren, und das Portrait Bramante's, dessen Züge man kaum in dem gekrümmt dasitzend und geometrische Figuren auf dem Boden zeich-

nenden Archimedes erkennt. Was Perugino's und vorzüglich Raphaels Portraits anbetrifft, welche in einer Ecke des Gemäldes nur wenig Platz einnehmen, so erwähnen wir dieselben hier nur in der Kürze, weil wir in der Folge davon mehr werden sprechen müssen. Diese Portraits sind übrigens hier nur gleichbedeutend mit einer Inschrift, des Inhalts: »Gemalt von Raphael, Perugino's Schüler.«

Der Vorwurf des Parnaß erlaubte Raphael nicht nur, sondern gebot ihm sogar bei der Vereinigung so vieler alter und neuer Dichter, eine große Anzahl von Portraits aufzunehmen, die nicht von andern entlehnt und übertragen, sondern echt und wirklich waren. Dahin gehören die Bildnisse Petrarch's, Dante's, Boccaccio's, Ariosts und anderer berühmter Italiener.

Die folgenden Gemälde in den Sälen zeigen uns vermittelst der von Raphael gebrauchten Allusion in dem Gemälde Heliodorus z. B. die Portraits Julius II., des Geheimschreibers Pietro de Foliaris, Marco Antonio's und Giulio Romano's; in dem Gemälde Attila die Portraits Leo X. und der Cardinäle Johann von Medicis, Bibiena u. a. Wir haben schon die Portraits der Personen erwähnt, aus denen das Gefolge des Papstes bei der Messe von Bolsena, und bei der Ceremonie der Kaiserkrönung Karls des Großen besteht.

Da haben wir also deren weit mehr, als wir nöthig haben, um zu zeigen, wie sehr Raphael in der Behandlung der Portraits bewandert war, mit welcher Geschicklichkeit und dennoch auch mit welcher Zurückhaltung er ohne Ungereimtheit sie in Compositionen einer höheren Gattung anzubringen verstand, und mit welcher Leichtigkeit er von den Vorwürfen eines idealen Styls zu Gegenständen übergehen konnte, welche einer rein natürlichen Nachahmung angehörten.

Dieser Gewohnheit, sich auf diese Weise entweder abwechselnd oder bei derselben Arbeit in zwei Arten des Wahren zu üben, die zur Theorie der Nachahmung gehören, — dieser Gewohnheit verdankte er vielleicht einen eben so seltnen als werthvollen Vorzug, ich meine den, daß er in den Vorwürfen der idealen Gattung ein Maß zu halten wußte, das die Natur nicht verleugnen kann, und daß bei den Vorwürfen der einfachen Gattung, wie in Por-

traits, er eine gewisse Großartigkeit der Form und eine Gewalt der Aehnlichkeit anzubringen verstand, zu welcher derjenige niemals gelangen wird, der nicht über die Grenzen dieser Gattung hinausgekommen ist.

Portrait Julius II. Gest. im Florent. Museum von Vicart. Theil III.

Auf welche Stufe des Verdienstes und des Werthes in Hinsicht der Nachahmung Raphael die zahlreichen und verschiedenen Portraits in den Sälen des Vaticans, wie wir sie eben angeführt haben, gebracht haben mag, so lag es doch offenbar in der Beschaffenheit der Frescomalerei, wenn er denselben nicht die Vollendung geben konnte, welche die Oelmalerei gestattet. Mag man daher die von uns aufgezählten Bildnisse noch so sehr erheben, wir behaupten doch, daß dieselben den Augen derer, welche seine in Oel gemalten Bildnisse der Päpste Julius II. und Leo X. nicht gesehen haben, keine vollständige Vorstellung von Raphaels Talent in Hinsicht der Gewalt des Tons und des Zaubers der Aehnlichkeit geben können.

Das Portrait Julius II. wurde 4 — 5 Jahre früher gemalt als das Leo X. Das Colorit ist weniger kräftig. Der Effect desselben gehört der zweiten Manier Raphaels an, welche Einige der dritten Manier vorziehen, da sie mehr Klarheit in den Tinten, mehr Preciöses in der Arbeit und mehr Einfachheit in der Ausführung an sich trage. In Bezug auf dieses Portrait wollen wir hinzufügen, daß der Charakter des Kopfes dieses Papstes eine energische Wahrheit im Ausdruck hat, den Raphael nie übertroffen hat.

Es ist dies kein alltägliches Verdienst der Aehnlichkeit. Jedoch ist es zum Lobe eines solchen Werkes nicht hinreichend, daß man darin auf die Schärfe der Zeichnung, und die genaue Harmonie der Formen des Kopfes oder der einzelnen Gesichtszüge aufmerksam macht. Dieses Lob kommt vielen Portraits zu, welche nur das Aeußere einer Person wiedergeben. Aber was ist dieses Aeußere, wenn es nicht der treue Spiegel des Innern, d. h. der Sitten, der Gewohnheiten, der Leidenschaften, des Charakters ist? Ja für einen Jeden, der die moralische Geschichte Julius II. kennt, steht diese Geschichte auf seinem Portrait geschrieben. Nach Verlauf so vieler Jahre fühlt man sich gedrun-

gen, mit Vasari [33]) auszurufen: »Er flößt Furcht ein, als wenn er noch am Leben wäre.«

Portrait Leo's X. Gest. von Morel.

Das Portrait Leo's X. zwischen den beiden Cardinälen ist ein noch bemerkenswertheres Werk. Der mehr als zur Hälfte des Körpers dargestellte Papst sitzt vor einem mit einem Teppich bedeckten Tische. Er scheint in einem Conseil zu präsidiren, oder den Bericht über eine Angelegenheit anzuhören. Die Cardinäle Julius von Medicis und de Rossi stehen ihm zur Seite, als seine vornehmsten Minister.

Es ist so schwierig, dem Verstande vermittelst der Rede die Vollendung und Schönheit der Werke des Pinsels begreiflich zu machen, daß natürlicher Weise und zu allen Zeiten die Hyperbel den Beschreibungen zu Hülfe gekommen ist, um die Idee, welche die Einbildungskraft empfangen soll, zu erweitern und um nicht hinter der Wirklichkeit zurückzubleiben. Bald darauf entstehen aus einzelnen übertriebenen Redensarten gewisse mehr oder weniger fabelhafte Erzählungen, welche, so apokryphisch sie auch sein mögen, nichts desto weniger den Ausdruck irgend einer Wahrheit enthalten. So muß man das beurtheilen, was von dem Portrait Karls V. von Titian [34]), und von dem Leo's X. von Raphael erzählt wird. Man behauptet, daß die aus der Aehnlichkeit entspringende Täuschung in dem ersten so groß war, daß, als das Gemälde auf einem Tische aufgestellt war, der Sohn des Kaisers ihm nahe trat, um mit seinem Vater von Geschäften zu reden. Raphaels Werk erlangte, wie man sagt, auch die Ehre eines ähnlichen Mißverständnisses. Man erzählt nämlich, daß der Präsident der päpstlichen Canzlei, der Cardinal Pesia, vor dem Portrait Leo's X. sich auf ein Knie niedergelassen habe, um ihm eine Bulle zum Unterzeichnen zu überreichen.

Nun wohl, wir wiederholen es, diese Erzählungen enthalten etwas Wahres. Es ist unmöglich, jetzt, nachdem drei Jahrhunderte an demselben vorübergegangen und den Glanz der Farben, der so viel zur Illusion beiträgt, geschwächt haben, das Portrait

---

[33]) Faceva temere il ritratto a vederlo, come si proprio egli fosse vivo. Vasari. tom. III. pag. 181.

[34]) Lettere pittoriche, tom. VI. p. 131.

Leo's X. zu erblicken, ohne jene Macht der Kunst zu empfinden, welche den Verstand verleitet, sich dem Zauber dahin zu geben, nach welchem zu streben der Künstler das Recht hat. In der That liegt in jeder Nachahmung eine eigenthümliche Täuschung. Die ist diejenige, welche man bei einem so vollendeten Ganzen erfährt, daß die durch die bloßen Mittel der Kunst erlangte Vollkommenheit uns verhindert, auf das zu achten, was es Erdichtetes und Unvollkommenes an sich hat, wenn man es der Wirklichkeit näher bringt. Aber es ist nur dem Talent und dem Genie des Künstlers gegeben, die erwähnte Art von Illusion vermittelst einer Bewunderung hervorzubringen, welche, indem sie jedes andere Gefühl abhält, unsere Seele und unsere Sinne in dem Zauber der Kunst concentrirt.

Diesen Eindruck nun empfindet man beim Anblicke des Portraits Leo's X. Man muß sich der Macht der Kunst hingeben, wenn man die tiefe Wahrheit in dem Charakter des Kopfes, die edle Einfachheit der Haltung, die richtige Harmonie des Ganzen, die Kraft des Colorits, das sich Hervorhebende der Malerei, die breite und köstliche Ausführung aller Nebengegenstände untersucht. Vasari hat sich vorzüglich bei dem Lobe der Einzelheiten dieses Gemäldes aufgehalten. Außer den Portraits der beiden Cardinäle, hebt er auch die Illusion aller Einzelheiten in der Art und Weise hervor, wie das Gold, die Seide, die Stickereien an der Kleidung des Papstes, der Glanz der Stoffe behandelt sind. Er vergißt weder das in Pergament eingebundene Buch, noch die silberne Schelle, noch den Schimmer der goldenen Kugel des Lehnstuhls, worin der Papst sitzt. Die Erwähnung dieser Gegenstände, wird man sagen, ist kleinlich; darin besteht nicht das Talent des Malers und das Verdienst seines Werkes. Allerdings nicht, und Vasari wußte dies vielleicht besser, als viele Andere; aber da er als Schriftsteller sich genöthigt sieht, dem Leser eine Idee von Schönheiten zu geben, deren Bild das zumal geschriebene Wort dem Geiste nicht darstellen kann, nimmt er seine Zuflucht zur Beschreibung von Gegenständen, deren Idee sich an den äußern Sinn wendet. Dies ist ein Verfahren, wodurch man die Hauptsache ins Licht stellt, wenn leichte Nebenumstände mit solcher Vollkommenheit behandelt worden sind.

Das Original dieses berühmten Gemäldes, welches der dritten Manier Raphaels angehört, befindet sich in Florenz. Im Laufe der Zeit ist noch mehr als eine Copie gemalt. Die berühmteste Copie ist die, welche Andrea del Sarto für den Herzog von Mantua malte, die dann nach Parma und von da nach Neapel kam, wo man sie noch jetzt sieht. Die Berühmtheit dieser Copie beruht zuerst auf ihrer erstaunlichen Treue, und dann auch auf den Umständen ihrer Ausführung. Clemens VII. hatte dem Herzoge von Mantua das Original geschenkt [35]); als nun Octavian von Medicis vom Papste den Befehl bekommen hatte, das Gemälde an den Herzog zu senden, und es zu Florenz zu behalten wünschte, ersann er mehrere Vorwände, um die Absendung zu verzögern. Diese Verzögerung gab ihm Zeit, durch Andrea del Sarto eine Copie davon ausführen zu lassen; und diese Copie wurde nach Mantua geschickt, wo Giulio Romano, der sich in dieser Stadt niedergelassen hatte, sie für das Original hielt, an welchem er selbst unter Raphael gearbeitet hatte. Sein Irrthum wurde erst durch Vasari beseitigt, der durch Mantua reiste, und, von dem Betruge unterrichtet, ihn enttäuschte, indem er das Gemälde aus dem Rahmen herausnahm und ihm den, auf den durch den Rahmen verborgenen Rand geschriebenen Namen Andrea del Sarto zeigte.

Dies erklärt uns der Umstand, daß eine so große Zahl von Raphaels Oelgemälden, die in seiner Schule mehrmals copirt und nachher in verschiedene Länder zerstreuet wurden, gleicher Weise auf den Werth und Ruf des Originals Anspruch machen. Bei den Portraits mußte dies seltener der Fall sein; indessen möchte man sich nicht getrauen, es in Abrede zu stellen, daß das in Florenz befindliche Portrait des Cardinals Julius von Medicis nicht auch eine Copie von dem auf dem Portrait Leo's X. vorkommenden Bildnisse dieses Cardinals ist.

Die kritische und ausführlich erläuterte Aufzählung der in Oel gemalten Portraits, welche für Raphaels Arbeit anerkannt werden, würde hier zu viel Raum einnehmen, und wir würden uns in Verlegenheit befinden, wenn wir bei einem jeden den Grad

---

[35]) **Vasari, Vit. d'Andrea del Sarto. Tom. III. pag. 378.**

der Gewißheit seiner Originalität, und die Oerter, wo sie jetzt sich befinden, genau angeben sollten.

Comolli [36]) gibt die Zahl dieser Portraits auf 27 an, unter denen er die Bildnisse der berühmtesten Personen jener Zeit namentlich anführt; z. B. Lorenz und Julian von Medicis, Bembo, Johannes della Casa, Carondelet, Balthasar Castiglione, Inghirami, Baldo, Bartolo, Bindo Altoviti, Johanna von Aragonien.

Portrait Johanna's von Aragonien. Gest. von Morghen.

Das Bildniß der Vicekönigin von Sicilien muß uns in mehr als einer Hinsicht interessiren. Johanna von Aragonien war eine der schönsten Personen ihrer Zeit. Hippolyt von Medicis [37]) trug Raphael auf, ihr Portrait zu malen, um es Franz I. zu schenken. Welche Verwechselung auch bei Vasari stattfindet, der sich im Namen der Prinzessin geirrt zu haben scheint [38]), so ist es doch Johanna von Aragonien, welche man in dem Portrait, das sich im königl. Museum zu Paris befindet, anerkennen muß. Dasselbe vereinigt mit der vortrefflichsten Erhaltung seines Glanzes den doppelten Vorzug, daß es der dritten Manier Raphaels angehört und von seiner Hand gemalt ist. Was den letztern Punkt anbetrifft, so bürgt dafür schon die Schicklichkeit, welche es einem Künstler zur Pflicht macht, an dem Portrait einer solchen vornehmen Person selbst zu arbeiten. Außerdem haben wir dafür auch Vasari's Zeugniß, welcher versichert, daß Raphael den Kopf dieses Portraits gemalt habe [39]), das Uebrige aber von Giulio Romano vollendet sei. Jedoch ist in der Ausführung des Ganzen nicht die geringste Spur von einer Verschiedenheit des Pinsels wahrzunehmen. Obgleich es ein Portrait ist, so verdankt der Kopf es ohne Zweifel der Schönheit des Originals, daß es verdiente, in eine Composition der erhabensten Gattung aufgenommen zu werden. Wenn die Malerei dafür dem Modell Dank schuldig war, so dürfen wir den Maler nur wegen der außerordentlichen Reinheit der Zeichnung, der Wahrheit des Tons und des Colorits, der vollendeten Arbeit und der ausgesuchten Grazie des

---

[36]) Comolli, Vit. med. in der Tabelle.
[37]) Comolli, ibid. p. 54.
[38]) Vasari, Vit. di Sebast. Venez, Tom. IV. p. 370.
[39]) Vasari, Vit. di Giul. Rom. Tom. IV. p. 328.

Pinsels rühmen. Warum sollte man ihn nicht auch loben wegen der schönen Composition des Ganzen, wegen der Pracht der Draperien, wegen der Breite und des Reichthums der Kleidung, wegen der allgemeinen Harmonie, der sinnreichen Auswahl der Einzelheiten und vorzüglich des architektonischen Hintergrundes? Dieses Werk gehört zu denjenigen, welche am besten nicht nur das Streben Raphaels, sondern auch seine Fähigkeit darthun, alle Eigenschaften der Malerei in sich zu vereinigen.

Portrait des Dichters Tebaldeo. Gest. von Garavaglia.

Das Portrait des Dichters Tebaldeo war nur durch ein Lob bekannt, welches der Cardinal Bembo demselben ertheilt hat. Das Lob eines solchen Richters, die Vergleichung, welche er zwischen diesem Gemälde und dem uns bekannten Portrait Castiglione's anstellte, schien uns wenigstens in historischer Hinsicht geeignet, um sich eine Vorstellung davon zu machen.

Bembo schrieb an den Cardinal Santa Maria in Portico [40]: »Raphael hat unsern Freund Tebaldeo mit so viel Wahrheit gemalt, daß er sich selbst nicht so ähnlich sieht, als dieses Gemälde ihm gleicht. Ich wenigstens habe nie eine treffendere Aehnlichkeit gesehen.« Nach Bembo's Urtheil kam weder das Portrait Balthasar Castiglione's, noch das des Herzogs von Urbino in Hinsicht der Aehnlichkeit mit dem Original dem Portrait Tebaldeo's gleich, so daß es den Anschein haben könnte, als ob diese Portraits von einem seiner Schüler herrühren.

In dem Anhange zu der in Mailand 1829 erschienenen Uebersetzung unserer Geschichte Raphaels nach der ersten Ausgabe finden wir S. 638 eine köstliche Notiz über das bis dahin unbekannte Portrait Tebaldeo's. Diese Notiz verdankte man Herrn Luigi Bossi. Wir erfahren von ihm, daß er in der reichen Sammlung des berühmten Professors Scarpa zu Pavia ein prachtvolles, von Raphael gemaltes Portrait entdeckt hat, welches nur das Tebaldeo's sein kann, der sich im Anfange des 16ten Jahrhunderts nach Rom begeben hatte. Der Herausgeber der Uebersetzung begleitet diese Notiz mit einem Kupferstiche. Er macht darauf aufmerksam, daß, wenn man zwischen diesem Portrait

---

[40]) Lettere pittoriche. Tom. V. p. 134.

Tebaldeo's und dem, welches in dem Parnasse vorkommt, einige Verschiedenheiten entdeckt, dieses sich recht leicht erklären ließe, indem das Gemälde »der Parnaß« lange nach der Zeit gemalt sei, wo Tebaldeo nach Rom gekommen war. Wir fügen noch die Bemerkung hinzu, daß die Gemälde in den Sälen frei, und vielleicht aus der Reminiscenz gemacht werden konnten, da offenbar viele von den dargestellten Personen nicht dazu werden gesessen haben.

Portrait Balthasar Castiglione's. Gest. von Edelinck.

Wie man sieht, bemerkt Bembo bei der Vergleichung von Tebaldeo's Portrait mit denen Castiglione's und des Herzogs von Urbino, nur in Beziehung auf die Aehnlichkeit, daß die beiden letztern nicht das eigene Werk des Meisters zu sein schienen. Aber kann man nur einmal glauben, daß Raphael einem seiner Schüler das Portrait Castiglione's, seines vertrautesten Freundes und seines eifrigsten Beschützers, aufgetragen hätte? Da wir jetzt außer Stande sind, den Grad der Aehnlichkeit zu ermessen, worauf sich Bembo's Lobsprüche doch beziehen, so wollen wir nur bemerken, daß das Portrait Castiglione's, obgleich es eine kleinere Dimension hat, als das Johannens von Aragonien, neben welchem es im königl. Museum zu Paris aufgestellt ist, eine viel breitere Manier der Malerei und eine freiere Führung des Pinsels zeigt. Man kann darin wahrnehmen, was sich auch aus den andern Arbeiten dieser Epoche (v. J. 1516) ergiebt, daß, je mehr Raphael auf seiner Bahn fortschritt, er desto mehr dahin strebt, die Züge der Umrisse zu verbergen, die äußere Linie seiner Formen unter einer leichtern Arbeit und unter Tinten von besserer Abstufung zu verschmelzen, ohne jedoch etwas an der Reinheit der Zeichnung aufzuopfern. Warum sollen wir nicht auch von Castiglione's Kopfe beim Anblicke seines Portraits sagen, was die Gräfin, seine Gattin, in folgenden lateinischen Versen, die sie an ihren abwesenden Gemahl richtet, ausdrückt:

Huic ego . . . .

Alloquor et tanquam reddere verba queat [41]).

Ja, nach mehr als 300 Jahren scheint dieser Kopf noch zu

---

[41]) S. den Anhang Nr. 22.

leben, und man kann sich nicht verwundern über die Gefühle, welche ein solches Bild hervorbringen mußte und welche die Poesie in Versen ausdrückte, die von der Wahrheit des Gemäldes eingegeben waren.

Portrait Bindo Altoviti's. Gest. von Morghen, der es für Raphaels Portrait hielt.

Dasjenige von allen Portraits, in denen sich Raphael in Hinsicht des Colorits auf den höchsten Punkt erhob, ist nach dem Eingeständnisse aller Kenner das Portrait Bindo Altoviti's. **Non cedendo**, sagt Bottari, **nelle tinte, alle piu fine e vive de Tiziano** [42]).

Diese schöne Arbeit ist durch eine Art von Zweideutigkeit in der Stelle, wo Vasari davon spricht, selbst der Gegenstand eines Mißverständnisses geworden, seitdem Bottari im vorigen Jahrhundert über die darin dargestellte Person eine Meinung gefaßt hatte, welche bald ohne weitere Prüfung sich verbreitet und auch den berühmten Morghen bei dem von ihm herausgegebenen Kupferstich irre geführt hat. Da es für Raphaels Geschichte durchaus von Wichtigkeit ist, daß man über die Idee, die man sich von seiner Person machen will, nicht in Ungewißheit bleibe, so glauben wir hier einige Zeilen dem Zwecke widmen zu müssen, um die Wahrheit über diesen Punkt festzustellen. Den Stoff dazu wollen wir aus einer Abhandlung des Herrn Melchior Missirini nehmen, der an der Spitze einer Sammlung von Documenten über Raphael steht [43]).

Folgendes sind die Worte Vasari's, welche zu dem Mißverständnisse Veranlassung gegeben haben: **A Bindo Altoviti fece il rittratto suo, quando era giovine, che è tenuto stupendissimo** [44]). Man sieht leicht ein, wie im Italienischen eine gewisse Zweideutigkeit aus dem Pronomen Possessivum **suo** entstehen kann. Dennoch hat Missirini nachgewiesen, daß Vasari's Worte correct sind und durchaus keine Zweideutigkeiten enthalten. Wir wollen seinen Beweisen nur noch einen Grund hinzufügen; wenn Vasari eine so sonderbare Sache hätte berichten wollen, daß nämlich

---

42) S. **Vasari, Vit. di Raffaello**, die erste Note Bottari's.

43) **Descrizione delle Imagini dipinti**, Rom 1821.

44) **Vasari, ibid. Tom. III. p. 195.**

Raphael sein Portrait gemalt hätte, um es diesem vornehmen Manne zu geben, so würde er, um jede Zweideutigkeit in seinen Worten zu vermeiden, zu **suo** das Wort **proprio** hinzugefügt haben.

Wir sagten eben, daß der Umstand, wie Bottari ihn hat verstehen wollen, etwas sonderbar gewesen wäre. In der That, es gibt wenige Beispiele von Malern, welche ihr Portrait gemalt haben, um es bedeutenden Personen zu geben. Nun gehörte Altoviti zu einer sehr erlauchten Familie und hatte einen großen Palast zu Rom und einen andern in Florenz. Mit Recht fragt man sich, wie es wohl gekommen wäre, daß dieses Portrait den Mitgliedern seiner Familie niemals unter seinem wahren Namen bekannt geworden sein sollte; wie es hätte zugehen können, daß sie es 250 Jahre aufbewahrten und es für das Bildniß eines ihrer Vorfahren hielten, bis zu dem Augenblicke, wo Bottari es sich einfallen ließ, ihnen zu beweisen, daß es das wahre Portrait Raphaels sei.

Nach Vasari, allen spätern Schriftstellern und einer ununterbrochenen Tradition zufolge, ist es ausgemacht, daß Raphael, wie wir gesagt haben, sich selbst mit Perugino, Bramante und mehreren seiner Schüler in den Frescogemälden des Vaticans gemalt hat. Das von allen seinen Portraits, wo er am kenntlichsten ist, befindet sich in der Ecke rechts in der Schule von Athen. Nachdem nun Missirini sich die Mühe gegeben hat, dieses Portrait Zug für Zug mit dem Altoviti's zu vergleichen, hat es sich aus dieser Vergleichung ergeben, daß beide Köpfe weder in den Zügen des Gesichts, noch in der Fleischhaltung etwas mit einander gemein haben. Bindo ist blond, hat ein hohes Colorit, und einen frischen, rothen Ton; Raphael hat braune Haare, und das Colorit seines Teints grenzt ans Olivenfarbene [45]).

Eine andere Bemerkung ergiebt sich noch aus der Stelle bei Vasari. Wenn Raphael (die Sache so genommen, wie Bottari es will) sein eignes Portrait malte, als er jung war, **quando era giovine**, so kann das nur auf zweierlei Weise verstanden werden, (zumal bei einem Manne, der in einem Alter von 37 Jahren,

[45]) So erscheint er auch auf dem von ihm selbst gemalten Portrait in der Galerie zu Florenz.

also jung starb). Entweder müßte er sich gemalt haben, indem er sich um mehrere Jahre verjüngte, und dennoch hat er auf diesem verjüngten Portrait einen Schnurrbart (und wie viel müßte man nicht zugeben und übersehen, wenn man sich bei dieser Interpretation beruhigen wollte); oder dieses Portrait müßte ein Product seiner frühen Jugend sein. Aber dann müßte auch die Jugend seines Talents sich darin offenbaren. Es wäre also ein Werk der ersten Manier, welche sich nur, wie man gesehen hat, durch die Reinheit, und, wenn man so sagen kann, durch die Unschuld der Zeichnung und des Tons empfahl. Wie sollte man sich nur überreden können, daß das Meisterwerk Raphaels in Hinsicht des Colorits, worin Bottari selbst ihn Titian an die Seite stellt, in einer Zeit geschaffen wäre, in der er noch so weit davon entfernt war, auf das Verdienst und den Namen eines Coloristen Anspruch zu machen? Dieses Portrait unterscheidet sich vielleicht in dieser Beziehung am meisten von den Gemälden seiner Jugend.

Es war von Rom nach Florenz gekommen, wo man es im Palast Altoviti, **in Borgo degli Albizzi** sah, als Bottari die Meinung, die wir so eben bestritten haben, darüber verbreitete, und das Haus Altoviti, welches kein Familienportrait mehr darin erblickte, auf seine Aufbewahrung nicht mehr so viel Werth setzte und es weggab. Im Jahre 1811 erstand es der König von Baiern für die Summe von 7000 Thalern (41,160 Fr.).

Von dem Interesse, welches die Kritik der Werke Raphaels in seinen Portraits findet.

Je mehr man in der Geschichte von Raphaels Werken fortschreitet, desto mehr kann man sich von der großen Zahl derselben Rechenschaft geben. Je mehr sein Ruf zunahm, desto mehr vergrößerte sich seine Schule an geschickten Subjecten. Indem er über eine Menge gelehriger Mitarbeiter verfügte, war sein Genie nur desto fruchtbarer geworden. Mehrere derselben hatten ihm das Geheimniß seiner Manier, zu denken und zu componiren, sowie seine Manier in der Ausführung abgesehen. Sie hatten die Ausführung der verschiedenartigen Gegenstände, welche in seinen Compositionen vorkamen, unter sich vertheilt. Man weiß, daß die bei den Originalarbeiten gewöhnlich eingeführte Methode folgende war [46]: Raphael erfand und zeichnete, Giulio Romano

machte den Entwurf, und der Meister legte die letzte Hand an, so wie er es auch bei den Copien machte. Wenn das Original vollendet war, so wurden von den Schülern der zweiten Ordnung Copien davon gemacht, welche dann Giulio Romano und Raphael selbst überarbeiteten.

Man begreift demnach leicht, welche Schwierigkeit die Kritik darin finden muß, um bei vielen Werken diejenigen zu unterscheiden, an deren Ausführung Raphael allein arbeitete, und dagegen diejenigen, bei denen er sich nur einen beliebigen Antheil vorbehielt. Das beste Criterium zu solchen Entscheidungen würde ohne Zweifel die Gewißheit sein, welche aus den Vergleichungspunkten hervorgeht, die entweder die ganz, oder in ihren Haupttheilen von Raphaels Pinsel herrührenden Oelgemälde darbieten müssen.

Nun scheint es uns, als ob die in Oel gemalten Portraits gerade vor allen andern die Werke sind, welche eine Kritik, wie wir sie meinen, mit der größten Sicherheit bei dieser Untersuchung zum Grunde legen kann; und unter diesen sind es vorzüglich diejenigen, welche er für eine gewisse Anzahl von bedeutenden Personen ausführte.

Ein Brief von ihm an Franz Raibolini (mit dem Beinamen le Francia), worin er ihm für die Uebersendung seines Portrais dankt, enthält auch Entschuldigungen wegen der Verzögerung, welche die Uebersendung seines eigenen, und wie es verabredet war, von ihm allein gemalten Portraits erfahren mußte. »Meine großen Arbeiten,« sagt er, »haben mich daran verhindert.« — Per le gravi et incessanti occupazioni non ho potuto fin ora fare *di mia mano*, conforme il nostro accordo. — »Ich hätte es,« fügt er hinzu, »durch einige meiner jungen Leute ausführen lassen und dann selbst überarbeiten können; aber das würde sich nicht geziemen.« — Che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovine, e da me ritocco, che non si convienne, etc. [47])

Es gab also Werke, deren Ausführung sich Raphael ganz allein vorbehalten mußte. Nun liegt es am Tage, daß die Portraits nothwendiger Weise in die Zahl derselben gehören mußten. Keine Art von Arbeit verträgt weniger in ihrem Zusammenhange

[46]) Lanzi, Stor. pittor. tom. II p. 84.

[47]) S. im Anhange Nr. 6.

und vorzüglich in ihren Köpfen eine in der Sprache der Industrie sogenannte Vertheilung der Arbeit. Wenn dies von jedem Portrait im Allgemeinen gilt, wie viel mehr muß man es für erwiesen und unbestreitbar bei denjenigen Portraits halten, welche gewisse Personen von hohem Range von sich malen lassen. Darnach kann man überzeugt sein, daß die eigenthümliche Manier Raphaels ohne Mischung mit einem andern Pinsel in den von uns erwähnten Portraitköpfen und in den in Oel gemalten Bildnissen einiger anderer berühmten Männer sich findet.

Das Portrait Leo's X. zwischen den beiden Cardinälen (bis auf einige Nebenpartien) und das Portrait Altoviti's, welches der von Vasari befolgten Ordnung zufolge derselben Epoche angehört, sind also Erzeugnisse von Raphaels Hand allein und gehören seiner letzten Manier an. Wenn der Zufall nicht alle Werke seines Pinsels in ganz Europa zerstreuet hätte, so würden diese beiden eben genannten Gemälde der Kritik zu einer großen Hülfe dienen, um den Grad der Originalität mehrerer Oelgemälde, deren Beschreibung wir jetzt vornehmen wollen, in das gehörige Licht zu stellen.

Das Gemälde des Kreuztragens Christi, genannt lo Spasimo di Sicilia.
Gest. von Toschi.

Die besondere und genaue Kenntniß, welche wir Gelegenheit gehabt haben, über gewisse Werke Raphaels uns zu verschaffen, auf die sich eine ähnliche Vergleichung stützen könnte, läßt uns als ein Werk Raphaels im eigentlichen Sinne des Worts und als eine seiner vollkommensten Arbeiten, das Gemälde des Kreuztragens Christi betrachten, welches dello Spasimo di Sicilia genannt wird, weil es für das Kloster Sante Maria dello Spasimo zu Palermo in Sicilien ausgeführt wurde.

Dieses Meisterstück der Malerei hat außerordentliche Schicksale erlitten. Das Schiff, welches dasselbe nach Palermo [48]) bringen sollte, wurde an den Küsten Italiens von einem gewaltigen Sturme überfallen; es scheiterte an einer Klippe und sank. Alles, Menschen und Waaren, gingen zu Grunde. Eine Art Wunder rettete das Gemälde: der Kasten, in welchem es einge-

---

[48]) Vasari. ibid. tom. III. pag. 199. — Baldinucci, t. II p. 175

schlossen war, wurde durch die Wellen nach Genua getrieben und daselbst aufgefischt. Glücklicher Weise war das Seewasser nicht hineingedrungen. Man öffnete ihn und fand das Gemälde unversehrt. Das Gerücht von diesem Ereignisse kam nach Palermo, wo man sich beeilte, das durch den Schiffbruch verloren gegangene Gemälde zu reclamiren. Diese Reclamation scheint mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen zu sein, denn es bedurfte der kräftigsten Protection von Seiten Leo's X., um das Gemälde dem Kloster zu Palermo wieder zu verschaffen; auch kostete die Wiedererwerbung demselben reichliche Summen. Philipp IV. ließ es späterhin heimlich wegnehmen, schickte es nach Spanien, und das Kloster dello Spasimo wurde für den Verlust seines Gemäldes durch eine Rente von 1000 Thlrn. entschädigt [49]). Von da in Folge des Krieges 1810 nach Paris gebracht, wurde es wieder auf Leinwand gezogen und kehrte nachher wieder nach Spanien zurück.

Mengs hat zu seiner Zeit am meisten dazu beigetragen, um die Aufmerksamkeit der Künstler auf dieses durch seine weite Entfernung gewissermaßen vergessene Meisterwerk wieder zu richten, und ihm die mit Recht zukommende Berühmtheit wieder zu geben, welche das falsche Urtheil Malvasia's demselben entzogen zu haben schien. In seiner Beschreibung der vornehmsten, dem Könige von Spanien zugehörigen Gemälde zu Madrid [50]) mustert Mengs alle Vorzüge dieses Gemäldes, und die gelehrte Zergliederung, die er damit vornimmt, stellt die vollkommene Idee der Vereinigung von Schönheiten dar, zu welchen nur ein vollendetes Wissen, unterstützt von dem tiefsten Gefühle, gelangen kann.

Der vom Künstler in dieser pathetischen Composition gewählte Augenblick ist der, wo der Erlöser, unter der Last seines Kreuzes erliegend, auf dem Wege nach der Schädelstätte auf seine Knie gesunken ist; aber seine Ergebung in den Willen Gottes verläßt ihn nicht, obgleich seine physische Kraft im Begriff ist, ihn im Stich zu lassen. Mit der rechten Hand faßt er das Kreuz, eine Bewegung, welche zu sagen scheint: ich will dulden bis zum Tode. Den Körper und den Kopf nach den heiligen, in Thrä-

---

49) Museo Fiorentino. tom. I. p. 54. not. 1.
50) Opere di Ant. Raff. Mengs. tom. II. p. 74. sq.

nen schwimmenden Frauen umdrehend, wendet sich Christus an sie; und indem er ihnen den Untergang Jerusalems verkündigt, scheint er ihnen zu sagen, daß sie nicht über ihn, sondern über ihre Kinder weinen sollen. Raphael scheint in keiner andern Composition den Ausdruck aller Nüancen von Schmerzen mit solcher Kraft und Wahrheit dargestellt zu haben.

Der Text des Gemäldes also sind die Worte Christi: »Weinet nicht über mich, weinet über eure Kinder,« u. s. w. Daher die Thränen auf dem Antlitz der beiden heil. Frauen, des heil. Johannes, der heil. Magdalena und der heil. Jungfrau. Wenn der Schmerz sich in Thränen auflöst, bringt er nicht mehr jenen stummen und concentrirten Ausdruck hervor, welcher weder die Regelmäßigkeit der Züge, noch den ruhigen Charakter der Schönheit verändert. Raphael hat in der Darstellung religiöser Schmerzen immer die Grenzen einer durch die Natur des Vorwurfs und durch das Interesse der Kunst vorgeschriebenen Schicklichkeit beobachtet. Hier hat er nach dem Alter oder der Natur der Personen den Eindruck des Schmerzes auf die Züge des Gesichts gesteigert.

So bemerkt man z. B., daß in den Gesichtszügen des Johannes und der heiligen Frauen diese physische Veränderung in geringerem Grade und folglich mehr edle Haltung zu sehen ist, als in der Physiognomie der Magdalene, deren Züge wieder eine geringere materielle Affection ausdrücken, als die der Jungfrau Maria. Jedoch dem Kopfe dieser, welche sich hier im vorgerückteren Alter befindet, hat Raphael das Gefühl des Schmerzes durch die kraftvollsten Charaktere einprägen wollen.

Die Sprache hat keine Worte, um die Idee von der Tiefe und Kraft dieses Schmerzes auf dem Gesicht der heil. Jungfrau auszudrücken. Ihre von Thränen gerötheten Augen, die Zusammenziehung der Stirnmuskeln, die Oeffnung des Mundes, der auf Christus gerichtete Blick, und alles dieses verbunden mit der ganzen Haltung, hat die Gewalt eines leidenschaftlichen Affects, welcher auch auf den Beschauer zurückwirkt. Es ist ihm unmöglich, seinen Blick auf dieses in Thränen schwimmende Gesicht zu richten, ohne vom innigsten Mitgefühl durchdrungen zu werden, und ohne daß ihm selbst die Thränen in die Augen kommen.

Aber über alle Bewunderung erhaben ist der Gegensatz der

Ruhe auf dem Kopfe und in der ganzen Person Christi. Er erliegt unter der Last des Kreuzes, aber ohne es zu verlassen, wie wir gesagt haben. Man sieht in ihm die Vereinigung der menschlichen leidenden Natur und des göttlichen Wesens, welches weiß, warum es leidet, und welches leiden will. Raphael allein konnte auf eine so sichtbare Weise auf dem Gesichte und in der Physiognomie Christi, und mitten unter der Erniedrigung des sterblichen Geschöpfes, die erhabene Göttlichkeit in dieser mystischen Ergebung ausdrücken. Es ist eine wunderbare Anstrengung des Genies, daß er den höchsten Adel des Geistes mit der demüthigendsten Lage hat verbinden können.

In anderer Beziehung muß man auch die seltene Geschicklichkeit rühmen, mit welcher Raphael in dem geringen Raume dieses Gemäldes eine Composition hat zusammenfassen können, die eben so abwechselnd in ihren Gegenständen, als zahlreich an Charakteren ist, und mit der er den von der Begleitung und dem Gefolge Christi eingeschlagenen Weg von der Stadt bis zum Gipfel der Schädelstätte durch die Umwege der Anhöhe den Augen so deutlich und fühlbar hat darstellen können. In dem ganzen Stücke findet sich auch nicht der kleinste Theil, der nicht bemerkenswerth wäre. Nachdem der Verstand und das Gefühl über die Hauptsache ihr Lob erschöpft haben, kommt die Kritik der Nebenpartien hinzu, und nöthigt uns zur Bewunderung z. B. darüber, daß das Metall des Panzers an dem Centurio, welcher den Zug commandirt, und der Glanz desselben mit einer solchen Wahrheit wiedergegeben ist, daß man die in seiner Richtung befindlichen Gegenstände sich daran abspiegeln sieht.

Es war eine der bemerkenswerthesten Eigenheiten von Raphaels Genie, daß er bei der Ausführung seiner Gemälde das Großartigste und Erhabenste auszudrücken verstand, was der Charakter jedes Vorwurfs enthielt, ohne zugleich das Kleinste und Unbedeutendste, das er darbot, zu vernachlässigen. Der berühmte Lanzi macht die Bemerkung, daß die Vollendung, welche Raphael seinen Köpfen gab, bisweilen so weit geht, daß man gewissermaßen die Haare an denselben zählen könnte. **Che talora vi si contano, per cosi dire, i capelli** [51]). Sollte sich dies nicht durch die Manier erklären lassen, in welcher er in Perugino's

Schule zuerst gebildet wurde, d. h. in dem System und nach jenem ersten Unterricht, welcher den Zögling daran gewöhnte, die Gegenstände recht in der Nähe, und folglich mit ihren Einzelheiten zu betrachten, bevor sein Blick sich erweiterte, indem man ihn anleitete, zu früh ihre Allgemeinheit zu erfassen? Aber dies ist einer von den Punkten der praktischen Theorie, dessen Entwickelung uns hier zu weit führen würde.

Gemälde der Madonna mit dem Beinamen „die Perle". Gest. in England v. Vosterman sen. und in den Studien nach Raphael von Bonnemaison.

Der König von Spanien besitzt eine heilige Familie Raphaels, ein Gemälde, welches dem Style der Zeichnung und der Manier des Colorits nach zu urtheilen, fast derselben Epoche angehören muß, als das vorhergehende [52]). Es kam von Mantua nach England, wo es mit vielen andern Gemälden von Karl I. gekauft wurde. Nach Karls I. Tode erstand es Philipp IV. von Spanien für die Summe von 3000 Pfd. Sterling (72,000 Fr.) [53]). Man erzählt, daß Philipp beim ersten Anblicke des schönen Werkes von Raphael ausgerufen habe: das ist meine Perle! Daher denn der Beiname, mit welchem man es noch fortwährend bezeichnet.

Dieses Gemälde der Madonna bietet uns in der Composition der heil. Familie eine jener zugleich edeln und anmuthigen Scenen dar, welche nach der oben über diese Art von Vorwürfen gegebenen Eintheilung die Mitte hält zwischen der naiven und einfachen Wahrheit der ersten Classe von Madonnen, und der idealen Wahrheit der dritten Classe.

Die heil. Jungfrau ist hier ganz in natürlicher Größe dargestellt, wie sie mit einer Hand das halb auf ihrem rechten Knie sitzende Christuskind hält, und zwar so, daß das linke Bein des Kindes auf die Wiege sich stützt, während das andere herabhängt. Der kleine Johannes hält mit beiden Händen sein aus einem haarigen Felle bestehendes Gewand in die Höhe, und bietet ihm die darin befindlichen Früchte dar. Das Christuskind, welches im Begriff ist, sie hinzunehmen, dreht sich lächelnd nach seiner Mut-

---

[51]) Lanzi, Stor. pittor. tom. II. p. 84.

[52]) Dieses Gemälde, welches wie das vorige nach Paris gebracht war, ist wieder nach Spanien zurückgeschickt.

[53]) S. Conca, Descriz. odeporica della Spagna. tom. II. p. 50.

ter hin, als ob es sie um Erlaubniß dazu bitten wollte. Maria hat den linken Arm auf die Schulter der auf den Knien liegenden heil. Anna gestützt, welche in der Stellung des tiefen Nachsinnens dargestellt ist. Den Hintergrund des Gemäldes bildet auf der einen Seite eine Landschaft und auf der andern bemerkt man Ruinen mit der Figur des heil. Joseph.

Das Colorit dieses Gemäldes hat, obgleich es durch die Einwirkung der Zeit etwas sich verdunkelt hat, doch noch eine Kräftigkeit und eine Harmonie bewahrt, welche in einigen Partien die Vergleichung mit den Werken der venetianischen Schule nicht zu scheuen hat. Die Tinten des Körpers vom Christuskinde sind eben so glänzend, als die Bewegungen und Umrisse desselben rein und anmuthig sind.

In mehr als einer Stelle des Gemäldes entdeckt man Spuren des abgeänderten ersten Entwurfs, welche der Franzose **repentirs** nennt. Man erkennt daraus, daß der Kopf der heiligen Jungfrau, welcher anfänglich im Profil gezeichnet war, nachher zu drei Viertheilen **en face** gemalt ist. Die Haare sind bis über die linke Schläfe aufgewunden. Man sieht auch in den Umrissen der linken Hand der Jungfrau und des linken Schenkels vom Kinde einige Veränderungen.

Dieses Gemälde erinnert uns an eine andere heilige Familie, welche dieser sehr ähnlich und von Vasari beschrieben ist [54]). Wir führen sie hier an, weil sie das Jahr 1516 als Datum führt, in welchem Jahre Raphael seine dritte Reise nach Florenz machte, wo er das Gemälde in seiner dritten Manier ausführen konnte, wenn man nicht lieber annehmen will, daß er es in demselben Jahre von Rom dahin geschickt habe. Wie dem auch sein mag, das unbestreitbare Datum [55]) beweist, daß Vasari einen merkwürdigen Verstoß gegen die Zeitrechnung begangen hat, indem er die Beschreibung und Ausführung dieses Werkes in die Epoche des zweiten Aufenthalts Raphaels zu Florenz, und also lange vor seiner Abreise nach Rom setzt.

In dieser Composition finden sich viele Aehnlichkeiten mit dem

---

[54]) Vasari, ibid. Tom. III. pag. 108.

[55]) S. Vasari, ibid. p. 168. und die Anmerkung, in der die Geschichte dieses Gemäldes ausführlich berichtet ist.

vorigen Gemälde. Die Jungfrau hält hier auch auf den Knien ihren Sohn, welcher den kleinen Johannes, den die heil. Elisabeth ihm vorstellt, mit Wohlwollen aufnimmt. Elisabeth dreht sich nach Joseph hin, der sich auf seinen Stab stützt. Man bewundert hier, sagt Vasari, die verständige Zartheit, mit welcher der Maler die unter den beiden Kindern stattfindenden Verhältnisse in ihrer Annäherung und jene Art von Ehrfurcht des einen gegen das andere aufgedrückt hat, gleichsam die anticipirte Huldigung, welche er ihm späterhin darbringen sollte.

Das Gemälde der Heimsuchung Mariä. Gest. von Desnoyers.

In Ermangelung genauer Nachrichten über die Zeit, in welcher die Heimsuchung gemalt worden ist, wollen wir sie hier nach den beiden Gemälden, welche sie auf ihrer Reise von Spanien nach Frankreich, und auf ihrer Rückkehr nach Spanien begleitet hat, in der Kürze erwähnen.

Conca [56]) ist der Meinung, daß zwischen diesem und jenem die Perle genannten Gemälde ein Unterschied in der Manier der Malerei stattfinde. Nach dem, was man über die verschiedenen Hände weiß, welche Raphael in seinen letzten Jahren bei der Ausführung seiner zahlreichen Werke in Thätigkeit setzte, kann man sich leicht die Verschiedenheiten erklären, welche einzig und allein in der Manier der Ausführung, sich auf Gemälden finden, die dennoch einer und derselben Zeit angehören. Wie dem auch sein mag, die Heimsuchung hat Raphael sicherlich in seinem reiferen Alter gemalt. Es giebt wenige Gemälde, die so bemerkenswerth sind durch die Einfachheit der Idee, durch den Zauber des aus dem Text des Evangeliums selbst geschöpften naiven und wahren Gefühls, welches ihm einen Adel leiht, der über alle Kunst erhaben ist, weil er ohne alle Kunst erscheint.

Der Vorwurf der Heimsuchung ist von vielen Malern behandelt worden. Die meisten derselben haben (wie sie auch ein Recht dazu hatten) einen gewissen Pomp der Composition hineingetragen, der für den Künstler ein Mittel ist, um für die Augen das Erhabene und Geheimnißvolle auszudrücken, welches in dem Zusammentreffen der Mutter des Heilandes und der seines Vorläufers

[56]) **Descrizione odeporica, tom. II. p 52.**

liegt. Raphael hat den Vorwurf auf den einfachsten Ausdruck zurückgeführt; bei ihm ist es eine treue Uebersetzung von Lucas Evangelium [57]: Maria stand auf in den Tagen und ging auf das Gebirge zu der Stadt Juda, ihre Verwandte zu besuchen, welche schon im 9ten Monate mit dem Vorläufer des Messias schwanger war. Elisabeth hat ihrerseits ihre Wohnung verlassen, um Marien entgegenzugehen, und beide begegnen einander an den Ufern des Jordan. Das ist das ganze Gemälde. Es war das Genie des Malers dazu nöthig, um den beiden Personen jenen Charakter religiöser Decenz, achtungsvoller Zuneigung und göttlicher Schamhaftigkeit einzuprägen, welcher das ganze Wunder verkündigt, das in dem Zustande der sichtbaren Schwangerschaft der älteren Elisabeth und der jugendlichen Maria enthalten ist. Nichts läßt sich mit der Zartheit der Nüance des Gefühls vergleichen, welche die Stellung, die Haltung und Physiognomie beider verwandten Frauenzimmer offenbaren. Eine Art Verlegenheit, mit Unschuld gepaart, malt sich in der ganzen Person der heil. Jungfrau. Ihre Haltung, ihr leicht geneigtes Haupt, ihre gesenkten Augen, offenbaren das Geheimniß, in dessen Besitze sie ist, und die Figur der Elisabeth antwortet ihr durch die Herzlichkeit ihrer Geberden, durch den Ausdruck der Zärtlichkeit in ihrer Miene, daß sie es begreift, wozu sie Beide berufen sind.

Nach solchen Schönheiten würde man es nicht wagen, weder die Einzelheiten der Kleidung, noch die Kraft des Colorits, noch die Harmonie der Landschaft, noch die Vortrefflichkeit der Ausführung in allen Theilen zu rühmen. Dieses Gemälde ist 6 Fuß 2½ Zoll hoch, und 4 Fuß 3½ Zoll breit. Zuerst war es auf Holz gemalt, und später wurde es bei der damit vorgenommenen Restauration auf Leinwand gezogen.

Der heil. Johannes in der Wüste. Gest. von Berwic, und in der Florentinischen Galerie von Vicart.

Raphael hat den Vorwurf des heil. Johannes des Täufers in der Wüste, wo sich derselbe auf seine Predigt vorbereitet, mehr als einmal behandelt. Das berühmteste von allen Gemälden, auf denen er so dargestellt ist, ist dasjenige, von welchem mehrere Copien vorhanden sind. Man unterscheidet drei oder vier dersel-

---

57) Cap. 1, 39.

ben. In einer erkennt man das Colorit von Perrin del Vago. Ein andres giebt durch seine etwas dunkle Schattirung die Manier Giulio Romano's zu erkennen. Jedoch weiß man durch Vasari [58]), daß Raphael dieses Gemälde auf Leinwand malte, so daß keins von denen, welche auf Holz gemalt sind, auf die Ehre des Originals Anspruch machen kann, das man aus diesem Grunde in der Galerie zu Florenz glaubt anerkennen zu müssen [59]).

Der heil. Johannes ist in diesem Gemälde in einem Alter von 12 bis 15 Jahren dargestellt. Man sieht ihn von vorn, nackt, nur mit dem Felle eines wilden Thieres, das von seinem linken Arme ab hinten herabgeht und auf seinen rechten Schenkel überschlägt. Er sitzt auf Felsen am Rande einer Quelle, auf einem alten Baumstamme, von dem sich ein Zweig erhebt, an welchem ein von Rosen gebildetes Kreuz befestigt ist. Nach diesem Symbol der Erlösung erhebt der junge Vorläufer prophetisch die Hand, als ob er schon das letzte Geheimniß aus dem Leben des Messias, den er verkündigen soll, andeuten will.

Obgleich Johannes hier unter jugendlichen Formen dargestellt ist, so hat doch die Wahl, welche Raphael wahrscheinlich aus Gründen seiner Kunst in Beziehung auf diesen Charakter getroffen hat, nichts Unpassendes, und das Alter des jungen Propheten widerspricht dem nicht, was man von seiner Berufung weiß. Dazu bestimmt, den Messias anzukündigen, hatte sich Johannes schon sehr früh in die Wüste zurückgezogen, um sein Leben durch Fasten und strenge Lebensweise zu heiligen. Man kann also annehmen, daß er in jenem Alter seines Lebens mit dem prophetischen Geiste erfüllt war, dessen Idee Raphael durch die Handlung und durch die Physiognomie seiner Person ausgedrückt hat.

In Beziehung auf die Kunst bietet diese Darstellung des Johannes eine der schönsten nackten Figuren dar, welche Raphael gemalt hat. Es giebt darin viel Wahrheit, und namentlich viel von natürlicher Wahrheit, um sie zu unterscheiden von dem Ideal-

---

[58]) Vasari, ibid. Tom. II. p. 215.

[59]) Man weiß, daß dieses Gemälde vom Cardinal Colonna, für den es gemalt worden war, seinem Arzte Jacobi di Carpi geschenkt wurde, von dem es an Francesco Benintendi in Florenz und von da in die Galerie der Medicis übergeht, wie man aus dem 1589 aufgenommenen Inventario ersieht. Die Leinwand ist 5 Fuß 5 Zoll hoch und 4 Fuß 7 Zoll 10 Linien breit.

Wahren. Obgleich man in der Zeichnung des Körpers und in den Formen des Rumpfes den vom Vorwurf verlangten Styl findet, d. h. die fließenden Umrisse des Jünglingsalters, so merkt man doch darin die Absicht des Malers, durch die etwas stark angedeuteten Muskeln den Charakter einer etwas rohen Natur auszudrücken, einen Charakter, der mit der Lebensweise des jungen Einsiedlers ganz im Einklange steht.

Der glänzende Ton der Fleischpartien, und der sehr starke Gegensatz der Schattirungen (wir sprechen von dem Gemälde zu Florenz) geben dieser Figur ein besonderes Relief. Das vorwärts sich bewegende Bein scheint gleichsam aus dem Rahmen herauszutreten. Da der Körper so wie der Kopf, dessen Augen starr auf den Beschauer gerichtet sind, von vorn gesehen werden, so giebt es wenige Figuren, deren Bild sich dem Gedächtnisse so tief einprägt.

Zwei andere Johannes in der Wüste.

Wir haben oben gesagt, daß Raphael Johannes den Täufer in der Wüste mehr als einmal dargestellt hat. Wir können noch zwei andere Compositionen anführen, die aber der vorigen weit nachstehen. Auf dem einen sitzt die Figur, fast in demselben Alter, ebenfalls auf dem Stumpf eines Baumes, aber in einer weit minder edlen Lage. Die Beine sind so aus einander gespreizt, daß sie eine Lage bilden, welche mit dem nach dem Kreuze hinweisenden Arme contrastirt und im Style der Schule eine akademische Lage genannt wird. Der andere Johannes befindet sich auf einem Felsen. Eins seiner Beine ist aufgehoben und hinter das andere zurück gestellt. Er fängt in einer Muschel das aus dem Berge hervorsprudelnde Wasser auf. Dieses Gemälde befindet sich in der Düsseldorfer Sammlung. Man glaubt, daß es Andreo del Sarto gemalt habe.

Gemälde der Sixtinischen Madonna zu Dresden. — Gest. v. Müller.

Um dieselbe Zeit malte Raphael für das Kloster des heil. Sixtus zu Piacenza das Gemälde des Hochaltars, auf welchem oben die heil. Jungfrau mit dem Christuskinde auf Wolken, und auf dem untern Theile der heil. Sixtus auf der einen Seite und die heil. Barba auf der andern dargestellt sind. Unter allen Madonnenbildern ist keins in einem breitern und, wenn man so sa-

gen kann, in einem malerischern Style entworfen. Wenige Figuren sind freier und sinnreicher in ihren Draperien aufgefaßt; wenige Köpfe machen einen solchen poetischen Effect, und nirgends erblickt man die Züge dieses jungfräulichen und göttlichen Charakters, dessen Ideal Raphael erfunden und fixirt hat, in einem solchen schimmernden Zauber. Wenn man dieses Gemälde betrachtet, so verbindet sich kein irdischer Gedanke mit dem Gedanken des Beschauers, der in der Maria nur die Mutter des Heilandes in dem Glanze einer himmlischen Schönheit erblickt. Mitten unter Cherubimsköpfen erscheint sie dem Papst Sixtus dem Heiligen und der heil. Barba, welche anbetend und auf den Knien liegend dargestellt sind.

Ganz unten in dieser Composition müssen wir noch auf die beiden Cherubime aufmerksam machen, wahre Wunder an Colorit, Schönheit, Ausdruck und Leben, welche aus dem Gemälde hervorzutreten scheinen; ein solches Relief hat die Malerei ihnen verliehen.

Raphael als Architekt.

Wenn man die Gesammtheit der Werke Raphaels umfassen will, verhält es sich mit seiner Geschichte ebenso, wie mit jener Universalgeschichte, welche so viel Regionen zugleich in sich begreifen, daß der Schriftsteller, welche Methode er auch befolgen mag, sich bisweilen genöthigt sieht, die Ordnung der Data und der Stoffe zu unterbrechen, oft wieder umzukehren und einen Gegenstand wieder aufzunehmen, den er liegen lassen mußte, um die Ordnung der nothwendig mit einander verbundenen Stoffe nicht zu sehr zu unterbrechen.

Da wir nun jetzt Raphael als Architekt zu betrachten haben, glauben wir die Bemerkungen über seine Werke in der Baukunst unter einem Gesichtspunkte vereinigen und der Reihe nach durchlaufen zu müssen, statt die Erwähnung derselben unter andere Werke einzeln zu zerstreuen.

Wir haben schon gesehen, wie er als Nachfolger Bramante's 1514 den Hof im Vatican bauete, der durch die Ausschmückung der Logen so berühmt geworden ist. Indem wir jetzt ohne Unterbrechung alle Arbeiten durchgehen wollen, welche ihm in der Baukunst einen so ausgezeichneten Rang angewiesen haben, wol-

len wir fortwährend der von uns befolgten chronologischen Ordnung treu bleiben, da die Breves, in denen Leo X. ihn zum Anordner der Bauten von St. Peter und zum Oberaufseher der antiken Gebäude zu Rom ernannte, vom 1sten August 1515 und vom 27sten August 1517 datirt sind.

Bisher haben wir mehr als einmal darauf aufmerksam gemacht, daß Raphael damals sehr weit davon entfernt war, in der Baukunst, oder wenigstens im Bauzeichnen ein bloßer Anfänger zu sein. Diese Geschicklichkeit, die man selbst in seinen ersten Gemälden bewundert, war bei den Zöglingen aus Perugino's Schule ziemlich allgemein. Man findet sie, und vielleicht noch auffallender in der Schule des vorhergehenden Jahrhunderts wieder; davon zeigen die Gemälde des Campo Sante zu Pisa [60]. In Raphaels Jahrhundert und auch noch in dem darauf folgenden hatte der Geist der Methode noch nicht durch einen besondern Unterricht die Ausübung der drei zeichnenden Künste getrennt, und ein gemeinsames Band vereinigte sie im Gegentheil; und dieses Band, welches heut zu Tage nur noch in den abstracten Begriffen der Theorie vorhanden ist, war damals das Studium der Zeichnenkunst. Daraus schöpfte die Baukunst die Wissenschaft der Ordnung, der Schönheit, der Proportionen, der Verzierung und des Effects, oder aller der Beziehungen, welche auf die Einrichtung von Gebäuden wie auf die Darstellung belebter Körper ihre Anwendung finden.

Wir könnten von den Malern und Bildhauern, bei denen sich mit ihren übrigen Verdiensten, die Kenntniß und das Talent der Baukunst vereinigt fand, eine Liste anfertigen, welche hier zu weit führen würde. Alle große Künstler des 15, 16 und 17ten Jahrhunderts übten außer ihrer besondern Kunst auch die Baukunst aus. Es mag jedoch hinreichen, zu bemerken, daß diese Kunst Michel Angelo und Raphael unter die Zahl ihrer ausgezeichnetsten Meister rechnet.

Wenige Gemälde bieten in ihrem Hintergrunde eine edlere architektonische Composition in einem reinern und geregeltern Geschmacke dar als die Schule von Athen. Wenn etwas die von

---

[60]) S. die Sammlung von Gemälden des Campo Santo.

Vasari [61]) vorgefaßte Meinung bestätigen könnte, daß Bramante Raphael diese schöne Perspective vorgezeichnet habe, so ist es der Umstand, daß diese ganze Partie mit dem Grundriß und einem Aufriß der St. Peterskirche viel Aehnlichkeit hat. Gewiß ist es, daß, bis auf einige durch die Convenienz des Vorwurfs gebotene Verschiedenheit, man das Innere einer großen Kuppel mit Strebebogen, im Mittelpunkte von 4 Armen, erblickt: eine damals noch ganz neue Idee, deren Bramante bekannten Entwurf Raphael nachahmen konnte.

Aber hat er denn auch den Hintergrund auf den meisten seiner Freskogemälde im Vatican und auf seinen berühmten Cartons, von denen in der Folge die Rede sein wird, nicht ohne Bramante's Hülfe mit den schönsten perspectivischen architektonischen Compositionen ausgestattet? Kein Maler, vielleicht mit Ausnahme Nicolaus Poussin's, hat mit so viel Adel und Geschmack in die Nebenpartien seiner Gemälde so viel Abwechselung hineingebracht. Wir brauchen hier nur die Vorwürfe des Heliodorus, des Wunders zu Bolsena, des Brandes von Borgo, der Apostel, welche den Lahmen heilen, des Paul und Barnabas, denen das Volk opfern will, anzuführen, und man wird sich überzeugen, daß solche Partien des Hintergrundes nur bei den gründlichsten Kenntnissen der Baukunst, der griechischen Ordnungen und der Grundsätze des architektonischen Gesimses erfunden und ausgeführt werden konnten.

Raphael als Baumeister von St. Peter.

Wir werden uns also nicht darüber wundern, daß nach Bramante's Tode Leo X. auf den Wunsch dieses Architekten Raphael zu seinem Nachfolger als Oberanordner des Baues von St. Peter ernannte [62]). Das Breve des Papstes, wie man noch sehen kann [63]), gründet sich darauf, daß Raphael in den von ihm eingelieferten Modellen des Gebäudes die Empfehlung Bramante's gerechtfertigt habe.

Man erfährt hier auch noch, daß er einen bestimmten Entwurf zu St. Peter geliefert hatte, worüber Bramante keine be-

---

[61]) Vasari, Vita di Bramante. Tom. III. p. 94.

[62]) Siehe den Anhang Nr. 7.

[63]) Ebendaselbst.

stimmten Documente hinterlassen hatte. Nicht allein bestimmte Raphael die Grundlage, sondern das, was wir mit einer zu allgemeinen Benennung Grundriß genannt haben, bestand in einem wirklichen Modell in erhabener Arbeit. Dieses zeigt in dem lateinischen Texte als Beweis das Wort **forma** deutlich an, und das bestätigt noch gewisser der Brief Raphael's an Balthasar Castiglione [64]). »Unser heilige Vater,« sagt er in demselben, »hat mir eine große Last auf die Schultern gelegt, indem er mir den Bau von St. Peter aufgetragen hat. Ich hoffe, ich werde dieser Last nicht erliegen. Was mir Beruhigung gewährt, das ist der Umstand, daß das von mir angefertigte Modell Sr. Heiligkeit gefällt, und den Beifall geschickter Männer erhalten hat. Aber meine Pläne laufen auf etwas Höheres hinaus; ich möchte gern die schönen Formen antiker Gebäude wieder auffinden. Sollte mein Flug wie der des Icarus sein? Vitruv verschafft mir allerdings herrliche Einsichten, aber doch nicht so viel, als ich deren bedurfte.«

Raphael strebte also mehr, als man es bis dahin gethan hatte, sich dem Geschmacke und den Formen der griechischen Baukunst zu nähern. Vitruv bot ihm nicht Stoff genug dar, um die Idee, welche er sich vom Schönen in der Baukunst gebildet hatte, vollständig auszufüllen; er hatte höhere Absichten.

Nichts beweist, unserer Meinung nach, besser die Zartheit seines Geschmackes und den Scharfblick seines Genie's, als dieses Urtheil über Vitruv, welcher damals das Orakel und der Führer aller Architekten war. Da er durch die von Constantinopel entflohenen Griechen davon benachrichtigt war, daß in Griechenland mehr als ein Denkmal aus dem schönen Zeitalter der Künste sich erhalten hatte, so schien er die Ueberlegenheit dieser Originale über die Copien zu ahnen, welche das antike Rom davon geliefert hatte, und er strebte, sich von denselben durch neue Nachsuchungen Kenntniß zu verschaffen. In dieser Absicht unterhielt er Zeichner im südlichen Italien [65]), und schickte deren sogar nach Griechenland.

---

[64]) S. im Anhange den Text dieses Briefes, Nr. 8.
[65]) Vasari, Vit. di Raff., tom. II. p. 204.

Wenn man weiß, vermöge welcher Verbindung von Principien die Werke aller Künste nothwendigerweise an einer Gemeinschaft des Styls und des Geschmackes Theil nehmen, und wenn man erwägt, wie viel mehr dieser Effekt auffällt, wenn die Werke dieser Künste aus dem Genie eines und desselben Menschen hervorgehen, so sieht man leicht, was aus dem Bau der Peterskirche unter Raphael's Leitung hätte werden können. Dieses Denkmal konnte allerdings seinem Plane nach mit den Tempeln Griechenlands nichts gemein haben; aber wer kann sagen, was seine Proportionen, seine Einzelheiten, die Oekonomie und Auswahl seiner Verzierungen würden gewonnen haben? Wer weiß, welche Reinheit der Profile, welches Gefühl der Würde und der Anmuth das Ganze erlangt hätte bei einer Anwendung des antiken Systems, wie es Raphael aufgefaßt und ausgeführt haben würde? Man kann nicht umhin, zu bedauern, daß ein Gebäude, welches dem Geschmacke von ganz Europa zum Muster dienen sollte, nicht nach den Zeichnungen eines Mannes aufgeführt, dem in einer andern Gattung Niemand hat gleichkommen, noch ihn ersetzen können.

Der Grundriß zu St. Peter nach Raphael.

Jedoch kann dieses Bedauern zu nichts helfen. Nicht allein das Modell zu St. Peter, welches Raphael in erhabener Arbeit gemacht hatte, ist verschwunden, sondern es ist auch nur eine einzige Zeichnung und bloß von dem Grundrisse des Gebäudes übrig geblieben; diese hat uns Serlio in seiner Abhandlung über die Baukunst erhalten [66]. Er berichtet (und diese Nachricht verträgt sich ganz gut mit der frühern), daß, als Bramante gestorben war, ohne einen vollständig abgefaßten Entwurf zu hinterlassen, Raphael das große Ganze seiner Disposition auf die Form zurückgeführt habe, welche die oben angeführte Zeichnung davon enthält.

Dieser Grundriß ist unstreitig der schönste, der je in dem System moderner Kirchen erfunden und gezeichnet ist. Man weiß, daß Bramante, nach seiner ersten Idee, sich, was die Schiffe betrifft, für die Einrichtung der großen Bogen des antiken Ge-

---

[66]) **Architettura di Serlio, p. 34.**

bäudes, welches der Friedenstempel heißt, was die Vereinigung der vier Schiffe betrifft, für die Bauart des Pantheums entschieden hatte. Da er sich genöthigt sah, statt der alten Kirche zu St. Peter, deren Säulenschiffe eine hölzerne Decke trugen, ein ungeheures gewölbtes Gebäude aufzuführen, so mußte er an die Stelle der Säulen Bogenpfeiler, und an die Stelle des Streifensystems ungeheure Schwibbogen treten lassen.

Da diese Bauart begonnen war, und Raphael nicht mehr die Wahl zu überlegen hatte, so muß man es eingestehen, daß nie ein einfacherer, großartigerer, in vollkommnerer Harmonie ausgeführter Plan entworfen ist. Die Disposition mit dem sogenannten lateinischen Kreuz ist selbst eine Tradition der alten Basiliker. Wer jede einzelne Partie dieses Planes genau untersuchen will, wird finden, daß darin keine Form kreisrunder Partien, sei es in Apsiden oder in Kreuzbogen, vorkommt, welche nicht eine Nachahmung des Innern vom Pantheum oder eines andern antiken Denkmals wäre.

Es ist hier der Ort nicht, zu untersuchen, welches die Gründe waren, weßhalb man in der Folge die Stützen der Kuppel verstärken, und deßhalb auch die Masse der Bogenpfeiler des Schiffes vermehren mußte. Wenn man die von Raphael bestimmte Anordnung betrachtet, und annimmt, daß die Massen seines Grundrisses mit dem ihnen entsprechenden Aufrisse (der uns jedoch ganz unbekannt ist) im richtigen Verhältnisse standen, so muß man es einräumen, daß dieser Plan dem später ausgeführten weit überlegen ist, und man muß es immer bedauern, daß man von jenem abgegangen ist.

Eine andere Composition Raphaels hatte dasselbe Schicksal. Im Jahre 1515, Ende Novembers, hielt Leo X. einen feierlichen Einzug in Florenz, wo Antonio San Gallo in architektonischer Pracht und Ausschmückung dem Luxus der alten Römer nacheiferte. Der Papst hatte Michel Angelo und Raphael [67]) mitgebracht, um von beiden einen Entwurf über die große Vorderseite zu erhalten, womit er die, ehemals von den Medicis, seinen Vorfahren [68]), gebaute St. Lorenzkirche verschönern wollte. Die-

[67]) Vasari, Vit. di Mich. Angelo, p. 217.
[68]) Vasari, ibid., p. 216.

ser Entschluß wurde nicht ausgeführt; aber es scheint ausgemacht zu sein, daß Raphael eine sehr schöne Composition erfunden und gezeichnet hatte, welche Algarotti in der Sammlung des Barons von Stosch gesehen zu haben behauptet, und die er mit Erlaubniß des Besitzers copirte [69]).

Während dieses Aufenthalts zu Florenz, behauptet man, habe Raphael das schon oben erwähnte und beschriebene Gemälde der heil. Familie vollendet. Auch glaubt man, daß in dieser Periode der zweite Contract zu Vollendung des Gemäldes der Himmelfahrt Mariä für das Kloster Monteluce, wovon schon oben die Rede gewesen ist, verfaßt worden sei.

Der Palast dell' Uguccioni.

Dies war jedoch ohne Zweifel der Zeitpunkt, wo Raphael Gelegenheit fand, zu zwei reizenden Palästen, welche Florenz unter die Zahl seiner kostbarsten Baudenkmäler zählt, den Plan zu entwerfen und vorzuzeichnen.

Der Palast degl' Uguccioni, welchen man auf dem Platze des Großherzogs sieht, ist von Einigen Michel Angelo zugeschrieben worden. Man braucht gerade keine in der Unterscheidung der Manieren beider Meister sehr geübte Augen, um zu erkennen, einmal, daß der Geschmack oder der Styl der Zeichnung dieses Palastes ganz mit dem Style und Geschmacke anderer, für Raphaels Werke anerkannten Paläste übereinstimmt, und zweitens, daß jene Art von Gepräge (wenn man so sagen kann), welche die Baukunst Michel Angelo's auszeichnet, hier gar nicht vorkommt. Nun kennt ja Jeder die capriciösen Einzelheiten der Verzierung, welche ihm eigenthümlich waren, und welche auch die Werke seiner Schule unterscheiden.

Die Façade des Palastes, von welchem wir jetzt reden [70]), bietet in einem ziemlich kleinen Raume ein zugleich großartiges und reiches, einfaches und mannichfaltiges Ganze dar. Auf einer aus drei Arcaden bestehenden toskanischen Grundmauer erheben sich zwei Stockwerke, oder zwei Ordnungen von Wandsäulen. Die Hauptetage hat eine ringhiera oder einen fortlaufenden Balcon, dessen Geländer mit doppelter Bauchung ausgehauen und mit

---

[69]) Comolli, Vit. ined. p. 72.
[70]) Rugieri, tom. I. pag. 71.

Blätterwerk verziert sind. Das erste Stockwerk ist in jonischer, das zweite in korinthischer Ordnung erbaut. Bramante und Raphael pflegten öfters die Wandsäulen an den Fensterwänden mit einander zu paaren. Die Breite, welche man den Fensterwänden noch heut zu Tage bei den Palästen in Italien giebt, war der Verdoppelung der Säulen günstig. Gewiß ist der daraus entspringende Uebelstand in Hinsicht der Säulen und ihres Effects durchaus kein Uebelstand, wenn die Ordnungen nur als Gegenstände der Verzierungen und, wenn man so sagen kann, als Basreliefs angewandt werden. Und darauf beschränkt sich fast immer ihre Anwendung, wenn man sie bei den Façaden von Häusern anbringt.

Wie dem auch sein mag, die Façade dieses Palastes ist auch noch bemerkenswerth durch ihre sehr correcten Profile im Simswerk, durch die schöne Ausführung der einzelnen Theile und durch die edle Reinheit des Gesimses, das den Fenstern als Rahmen dient.

Der Palast Pandolphini.

Noch mehr bewundert man zu Florenz den Palast Pandolphini [71]), der nach Raphaels Zeichnung in der Straße S. Gallo aufgeführt worden ist. Es existirt gewiß von keinem Architekten eine edlere Zeichnung eines Palastes in neuerem Style und in weiserer Anordnung. Weder Balthasar Peruzzi, nach San Gallo, noch Palladio haben ein besseres Ganze mit schönern Einzelheiten und in geschmackvolleren Verhältnissen hervorgebracht. Der Sims dieses Palastes wird als ein wahrhaft classisches Muster in der Sammlung der schönsten Details der Denkmäler zu Florenz von Ruggieri [72]) angeführt.

Raphaels Palast zu Rom.

Wenn Raphael länger gelebt hätte, so würde Rom mehr Denkmäler seines Genius in der Baukunst aufzuweisen haben, als es deren jetzt besitzt. Man muß jedoch erstaunen, daß er unter so vielen und wichtigen Arbeiten immer noch Zeit genug gehabt hat, um seinen Namen auf Werke zu schreiben, die, wenn man will, zwar nicht sehr beträchtlich sind, aber doch einen

[71]) Architektur von Toskana. (Famin u. Grandjean, Pl. 33.)
[72]) S. Ruggieri, Scelta d'Architet.

Geschmack und ein Verdienst besitzen, die ihm immer in der Reihe der Meister dieser Kunst einen Platz anweisen.

Vasari berichtet uns gerade nicht sehr deutlich darüber, ob der Palast, welchen Raphael [73]) in Borgo-Nuovo besaß, und der späterhin zerstört wurde, um für die Colonnaden des Petersplatzes Raum zu gewinnen, nach seiner oder nach Bramante's Zeichnung im Jahre 1513 von dem letztern aufgeführt worden ist. Schon war Raphael in den Besitz eines solchen Vermögens gekommen, welches ihm diese Art von äußerer Auszeichnung erlaubte, die zu allen Zeiten in Italien an den Besitz eines Palastes gebunden war, den man für geeignet hielt, den Namen einer Familie zu verewigen. Es geschah wirklich in der Absicht, ein Denkmal von sich zu hinterlassen, **per lasciar memoria di se** [74]), weßhalb er den Palast bauen ließ, dessen Zeichnung für uns noch erhalten ist [75]), und dessen Vasari zwei Mal erwähnt, nämlich in Raphael's und auch in Bramante's Leben. Aber in beiden Stellen ist Bramante nur als Erbauer erwähnt, wobei er ein neues Verfahren angewandt habe, welches darin bestand, daß er die hervorspringenden Theile der Bekleidung und der Verzierungen des Gebäudes in einer Art Form gießen ließ [76]). Bramante, der zahlreiche und große Unternehmungen zu besorgen hatte, gebot über alle mechanische Baumittel, welche, zumal in jener Zeit, noch außer Raphaels Bereiche lagen. Der letztere konnte also die Grundrisse, Aufrisse und Verzierungen zu seinem Palaste erfinden und verzeichnen, wobei er in Hinsicht der Ausführung sich auf Bramante's Freundschaft verließ.

Was diese Meinung noch mehr unterstützt, ist der Umstand, daß man einerseits in dem Style dieses Gebäudes weder die etwas magere Manier Bramante's im Profil, noch eine Art Kälte bemerkt, welche daraus entsprang, daß er seine Säulenordnungen nicht Relief genug gab, — und daß man andererseits in jener geschmackvollen Façade denselben Geschmack im Gesims wieder-

---

[73]) **Vasari, Vit. di Raff., pag. 197.**
[74]) **Vasari, ibid.**
[75]) **Raccolta di palazzi di Roma da Giovan. de Rossi,** Platte 15.
[76]) **Invenzione nuova del fare le cose gettate. Vasari, Vit. di Bramante, tom. III. p. 95. — Fece condurre di getto etc. Vasari, Vit. di Raff., tom. III. p. 197.**

erkennt, welcher den Palast Pandolphini auszeichnet. Ueberdies würde auch das Wappen Leo X., dessen Schild über dem Gesims des mittelsten Fensters angebracht ist, anzeigen, daß dieser Palast erst unter seinem Pontificat vollendet worden ist. Die Zeichnung, welche man davon hat, gestattet nicht, zu entscheiden, ob die Portraits, welche diese Façade verzieren, alle die Portraits von Päpsten sind. Man könnte annehmen, daß es die Portraits von solchen wären, unter deren Regierung Raphael gelebt hat.

Villa Madama.

Die Uebereinstimmung des Geschmacks und des Gedankens, welche zwischen Raphael und Guilio Romano in der Malerei stattfand (ungeachtet der Verschiedenheit ihrer Manier in der Ausführung und im Colorit) verhindert oft, mit Sicherheit über den Antheil des Meisters oder des Schülers an einer Arbeit zu entscheiden. So muß es sich auch mit den Werken der Baukunst verhalten. Dieselbe Ursache mußte auch dieselbe Verwechselung zur Folge haben, welche schon zu ihrer Zeit stattfand. Schon die Kritik ihrer Zeitgenossen sprach dem Einen oder dem Andern gewisse Denkmäler zu, die in der That für die Erzeugnisse eines und desselben Genie's gelten müssen. Wenn man Vasari [77]) glaubt, so wäre dieses reizende Gebäude, welches zuerst Villa del Papa, und nachher, sowie noch jetzt, Villa Madama genannt ist, nach Raphaels Zeichnung aufgeführt. Dies ist auch Piacenza's [78]) Meinung, welcher jedoch glaubt, daß auch Guilio Romano daran Antheil hatte (und dies ist, was die Ausführung der Verzierungen und Malereien betrifft, keinem Zweifel unterworfen).

Nicht geringere Ungewißheit herrscht in Beziehung auf einige andere kleine Paläste, wahre Meisterwerke in Anmuth und Geschmack, wahrhaft classische Gebäude, welche man zu Rom für jene Wohnungen alter Römer halten könnte, welche die Zeit vergessen hat zu zerstören. Das mag zu ihrer Bezeichnung für den Kenner hinreichen; denn sie sind durch die Hände so vieler Eigenthümer hindurchgegangen, daß man nicht weiß, unter welchem Namen man sie citiren soll. Nichts hindert übrigens daran, sie Guilio Romano zuzuschreiben, und das kann man thun, ohne

[77]) Vasari, ibid. p. 207.
[78]) Baldinucci, tom II., p. 350, not. 4.

Raphael Unrecht zu thun, da der Schüler in dieser Gattung Alles seinem Meister verdankt.

Der Pferdestall Augustin Chigi's.

Ein kleines Gebäude, das man als ein Werk des Letztern zu betrachten sich vereinigt hat, ist der Marstall Augustin Chigi's in der Longara. Was dem Geschmacke und dem Style desselben zum Lobe gereicht, und was einem jeden Andern Nachtheil bringen würde, ist der Umstand, daß derselbe einem der geschmackvollsten Gebäude Balthasar Peruzzi's, der Farnesina, gegenüber liegt. Beide Gebäude könnte man für das Werk eines und desselben Baumeisters halten.

Palast bei St. Andrea della Valle.

Als ein zugleich authentisches und beträchtliches Werk Raphaels in der Baukunst nennt man in Rom einen ziemlich großen Palast, den wir nach dem Namen seines Eigenthümers schwerlich würden bezeichnen können [79]), den aber Jedermann in Rom in der Nähe der Kirche St. Andrea della Valle zu finden weiß [80]). Seine Façade besteht aus einer Reihe von zwölf Fenstern, deren Zwischenwände mit gepaarten dorischen Säulen verziert sind, welche das Hauptstockwerk bilden, und mit einem sehr schönen Fries mit Dreischlitzen und Metopen gekrönt sind. Die Grundmauer dieses Palastes ist auch schön erfunden, und macht einen vortrefflichen Effect. Die Steinvorsprünge sind hier mit großer Mannichfaltigkeit angebracht, und so, daß sie den Charakter der Stärke an sich tragen, ohne ins Plumpe zu fallen. In dieser ganzen Einrichtung wechseln die vollen und leeren Stellen auf jene übereinstimmende Weise mit einander ab, welche nur als ein Effect der Phantasie erscheinen sollte, und die dennoch durch das Gesetz der Nothwendigkeit vorgeschrieben zu sein scheint.

Die Capelle Augustin Chigi's.

In der Kirche Santa Maria del Popolo zu Rom steht eine schöne Capelle mit Kuppel, welche Augustin Chigi gehörte, und die man allgemein als ein Werk Raphaels anerkennt. Die Schriftsteller gehen noch weiter; sie behaupten sogar, daß er auch

---

79) Wir finden, daß dieser Palast erst Coltrolini, dann Caffarelli, und darauf Stoppani hieß.

80) Palazzi di Roma da Giov. de Rossi, pl. 17.

der Urheber der Cartons sei, nach welchen Sebastian del Piombo die Frescogemälde ausgeführt habe, mit denen die Capelle geziert ist; und sie schreiben ihm auch einen Theil der Bildhauerarbeiten, sowohl was die Erfindung, als auch was die Ausführung betrifft, zu [81]. Wer übrigens diese Capelle sieht, muß einräumen, daß, wenn auch Raphaels Hand sich hier nirgends mit einer Evidenz zeigt, die die angeführten Behauptungen außer Zweifel stellt, doch so viel von seinem Geschmacke darin erscheint, daß es schwer wird, dieselben ganz zu widerlegen.

Die Bildsäule des Jonas in dieser Capelle.

Niemand möchte sich wohl z. B. unterfangen, zu läugnen, daß die geschmackvolle und mit Grazie ausgeführte Statue des Jonas, welche eine der vier Nischen in der in Rede stehenden Capelle einnimmt, wie man behauptet, von Raphael selbst, im Modell oder in der kostbaren und markigen Vollendung ihres schönen Marmors [82], eine Anmuth der Umrisse, eine morbidezza (Weichheit) der Ausführung habe erhalten können, die für jene Epoche auffällt, sowie im Kopfe eine Nachahmung des Alterthums, welche damals kein Werk darstellte.

Wir haben keinen Beweis dafür, daß Raphael persönlich den Meißel geführt, oder das Modell einer Statue ausgeführt habe. Jedoch, wenn man einer Ueberlieferung [83]) folgend, sich für befugt halten könnte, dies zuzugeben, so möchte wohl die Statue des Jonas am geeignetsten sein, diese Meinung wahrscheinlich zu machen. Fügen wir noch hinzu, daß Lorenzo Lotti, mit dem Beinamen Lorenzetto [84]), Raphaels Schüler war, und daß die Statue der Jungfrau, welche er, wie wir sehen werden, Raphaels Testamente zufolge im Pantheon ausführte, im Style und im Geschmacke nichts ankündigt, was dem Verdienste der Jonasbildsäule entspricht. Auf jeden Fall also, wenn die Meinung, in Beziehung welcher wir unser Urtheil unentschieden lassen, sich bis auf unsere Tage fortgepflanzt hat, so kommt das daher,

---

[81]) Comolli, Vita inedita p. 74.

[82]) Dieser Marmor rührte von einem Simsstücke her, das von dem Tempel des Castor und Pollux auf dem Forum Romanum herabgefallen war. (Carlo Fea, Notizie intorno Raffaello.)

[83]) Comolli, Vita inedita, pag. 77.

[84]) Ibid p. 93.

weil in jenem Werke selbst etwas liegt, das daran hindert, sie ganz zu verwerfen.

Die Geschichte dieser Periode der Künste in Italien führt zu viele Beispiele von vielseitiger Ausbildung, als daß man daran zweifeln könnte, daß es Raphael leicht geworden sein würde, sich in jeder der zeichnenden Künste zu üben, wenn ihm eine längere Lebensbahn beschieden gewesen wäre. Michel Angelo war zuerst Bildhauer gewesen. Er hätte vielleicht auf nichts Anderes Ansprüche gemacht, wenn er seiner eigenen Neigung hätte folgen können; aber er widmete sich auch dem Zeichnen, und erlangte darin eine außerordentliche Geschicklichkeit. Von da an brauchte man ihn zu Allem: er wurde gelegentlich Militair- und Civil-Ingenieur; dann Architekt; zuletzt war er auch Maler, man kann wohl sagen, wider seinen Willen. Wer weiß, ob Raphael nicht den Ehrgeiz gehabt hätte, als Nebenbuhler Michel Angelo's in der Bildhauerkunst aufzutreten? Kann man doch immer voraussetzen, daß der Styl seiner Bildhauerkunst mit dem der Antike bei weitem mehr Aehnlichkeit gehabt haben würde, als der Styl von Michel Angelo's Statuen.

In der That, Raphael hat keine der in das so mannichfache Gebiet der zeichnenden Künste einschlagenden Nebenzweige berührt, ohne darin mit den Grundsätzen, dem Verfahren und dem Geschmacke der alten Schulen Griechenlands jene Weisheit der Formen, jene Reinheit des Geschmacks, jene Blüthe der Grazie und der Eleganz hervorzubringen, welche den Vorzug einer kleinen Anzahl von Epochen ausmachten, und die vielleicht, wie es gewissen seltenen und zarten Gewächsen geht, nur in langen Zwischenräumen sich entwickeln.

Raphael trug den Geist dieser schönen Ueberlieferungen entweder durch ein directes Verfahren, oder durch einen indirecten Einfluß in die größten, wie in die kleinsten Werke über; in die Zeichnung des Plans zu St. Peter, wie in den Styl seiner kleinern Bauwerke, in die höchsten Unternehmen von Malereien, wie in jene unbedeutenden Kleinigkeiten, deren Umrisse und Verzierungen die Vasenfabrik zu Faënza von ihm entliehen haben soll. Wirklich ist Alles, was mehr oder weniger von seinem Geschmacke berührt wurde, classisch geworden, ist in seiner Art Muster geblie-

ben, und durchaus nicht übertroffen. Die hölzernen Thüren der Säle und Logen des Vatican, welche er von Johann Barile [85]) ausführen ließ, sind Meisterwerke der Kunst, in Holz Verzierungen zu arbeiten, geblieben. Der Fußboden der Logengalerie, ein Werk Lucus della Robbia's [86]), bot, bevor die Zeit ihn beschädigte, das reichste und mannichfaltigste Ganze von Musivfeldern dar, das man sich nur denken kann. Welche neuen Wunder würde diese große Schule Raphaels im Vatican, über dessen Ausschmückung die Oberaufsicht ihm anvertraut war [87]), hervorgebracht haben, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, da die bloße Logengalerie so viele der Bewunderung werthe Gegenstände darstellt.

Malereien aus der biblischen Geschichte auf den kleinen Decken der Logen. Gest. von Aquila und Chapron.

Vasari hat jene große Arbeit in den Logen viel zu kurz abgehandelt, von der wir bisher nur den Theil beschrieben haben, den Raphael nach den Mustern des Alterthums hervorgerufen hat, und dem die Neuern den Namen der Arabeske gegeben haben.

Aber dieselbe Galerie verdankt ihm eine noch größere Berühmtheit durch jene unschätzbare Folge von Frescogemälden, welche zu vier und vier in die Felder der Decke jedes Bogens getheilt sind, und welche, zweiundfunfzig an der Zahl, die Geschichte des Alten Testamentes enthalten. Deßhalb heißt auch diese Folge von Gemälden Raphaels Bibel.

Die Auswahl einiger Vorwürfe in dieser schönen Reihe scheint keinen Zweifel über die Absicht, die sie eingab, und über den Geist unvermeidlicher Rivalität übrig zu lassen, welche zwischen Michel Angelo und Raphael vorhanden sein mußte. Aber nichts ist auch so geeignet, um das Mißverständniß der Kritiker über den Gewinn begreiflich zu machen, welchen ein Künstler aus den Werken des andern ziehen kann, ohne von ihm im Grunde etwas zu entlehnen, so daß er dennoch nicht aufhört, originell zu sein.

Michel Angelo hatte ohne Zweifel, ganz abgesehen von seiner

---

[85]) Vasari, ibid. pag. 206.
[86]) Ebendas.
[87]) Ebendas.

wunderbaren Wissenschaft des Zeichnens, durch die Großartigkeit und Kühnheit einiger seiner Compositionen an den Decken der Sixtinischen Capelle in Erstaunen gesetzt, auf denen er als Maler der Schöpfung aufzutreten und mit dem Texte der Genesis in der Beschreibung ihrer Wunder zu rivalisiren wagte. Nun ist es schwer, in Abrede zu stellen, daß Raphael hierbei nicht Michel Angelo und die Sixtinische Capelle vor Augen gehabt hätte, indem er für seine Logen sich einige ähnliche Vorwürfe wählte. Dahin gehören z. B. die, in denen er nach seiner Manier dieselben Ideen darstellte, und den Ewigen, als Schöpfer des Lichts, malte, wie er das Chaos entwirrt, in den unendlichen Raum mit seiner Hand die Sonne und den Mond hineinschleudert, die Erde und ihre Bewohner bildet, mit seinem Hauche den Menschen beseelt, und dem Weibe gebietet, des Mannes unzertrennliche Hälfte zu sein.

Freilich kann man zwischen den Werken beider Maler keine Vergleichung anstellen, wenn man den Unterschied der Größe ins Auge faßt, welche jedes Local ihren Gemälden vorschreiben mußte. Michel Angelo konnte nicht anders, er mußte in den großen Räumen, welche er auszufüllen hatte, seine Gemälde in kolossaler Größe anlegen. Raphael, der durch den Raum beschränkt war, konnte seinen Compositionen nur die Größe von Staffeleigemälden geben. Aber in der Malerei giebt es eine Art von Größe, welche sich durch den Zirkel nicht abmessen läßt. Und in dieser Hinsicht können wir behaupten, daß Michel Angelo in Beziehung auf Gedanken, Charakter und Handlung nichts so Großartiges geschaffen hat, als die Figur des ewigen Vaters, der das Chaos entwirrt; und in dieser Art von Größe ist Raphael seinem Nebenbuhler überlegen in allen Vorwürfen, welche er nach seinem Vorgange aus der Bibel geschöpft hat.

Wenn man also von dem spricht, was Raphael Michel Angelo verdanke, so sieht man hier noch nichts Positives und Reelles, was er ihm hätte verdanken können. Wenn wir also an dieser Stelle, wie wir es auch oben gethan haben, zugeben wollten, daß er Michel Angelo die grcßartigere Manier verdanke, so wird man doch darunter nichts Anderes verstehen, als daß Michel Angelo durch seine Werke jener edle Sporn gewesen ist, der in allen

Gattungen große Menschen angetrieben hat, den großen Männern, welche ihnen vorangingen, gleichzukommen und sie zu übertreffen.

Wenn Raphael durch das Beispiel und nach dem Anblicke der Werke Michel Angelo's größer geworden ist, so war das nicht eine Wirkung jener künstlichen und entliehenen Größe, welche das Wissen und die Kenntnisse eines Andern zum Fußgestelle nimmt. Die Zunahme, welche bei ihm alle Eigenschaften, die sich entwickelten, erlitten, war dagegen ganz der Natur angemessen, welche alle mit dieser Fähigkeit begabten Wesen besitzen. Ich vergleiche Raphael mit einem von den Bäumen, den bevorzugten Kindern des Waldes, welche alle Säfte eines glücklichen Bodens, alle Vortheile des Himmels sich aneignen, welche jeden günstigen Einfluß um sich her benutzen, und dennoch in ihrem Safte die Triebkraft finden, welche sie wachsen, Aeste treiben und sich ausbreiten läßt.

Die Folge der zweiundfunfzig Vorwürfe aus der Bibel und dem N. Testamente gehört zu den Kunstwerken, deren Beschreibung die Rede der Kunst überlassen muß. Deßhalb müssen wir einen Jeden, der sich eine Vorstellung von Raphaels fruchtbarem Genie machen will, auf die Sammlungen verweisen, welche zwei Kupferstecher, der eine ein Italiener, der andere ein Franzose, herausgegeben haben. Dort kann er diese Eigenthümlichkeiten bewundern, mit welcher er einer jeden seiner Compositionen das zu verleihen wußte, was man die Localfarbe einer jeden Art von Vorwurf zu nennen pflegt, insofern er in seiner Beziehung auf die Zeit und den Ort betrachtet wird. Wenn man jene Art von gemalter Uebersetzung der verschiedenen Capitel der Bibel liest, so wird man nicht müde, jenes eben so großartige, als wahre Bild der Sitten des ersten Zeitalters der Welt und des Patriarchenlebens zu bewundern; dies ist das Ideal einer andern Art von Poesie, nicht die Poesie des griechischen Parnassus, sondern jener Poesie, deren Inspiration Moses auf dem Berge Sinai empfing.

Wir haben schon, indem wir die vier ersten Vorwürfe dieser Reihe von Gemälden anführten, bemerklich gemacht, daß Raphael darin nichts von Michel Angelo entlehnt hat. In den beiden folgenden, welche den Ungehorsam Adams oder die Versuchung der Eva und beider Vertreibung aus dem Paradiese darstellen,

finden wir dagegen, daß er hier offenbar von Masaccio entlehnt hat. Man erinnert sich, daß Raphael nach den Werken dieses Meisters in der Capelle del Carmine zu Florenz Studien gemacht hatte. Masaccio war in der That für seine Zeit einer von den Menschen, welche ihrem Jahrhundert voraus eilen. Er hatte schon Breite und Numerus in seinen Compositionen, eine Ahnung vom wahren Ausdrucke, Naivheit des Styls, und eine Zeichnung, der nur jenes Maß von Wissenschaft fehlte, welches dreist macht. Masaccio hatte in den Gemälden seiner Capelle die beiden Vorwürfe behandelt, von denen wir eben gesprochen haben. Es könnte interessant sein, sie mit denen in den Logen von Raphael zu vergleichen, der jedoch bei dieser Vergleichung nur gewinnen kann, sowohl wenn er den Spuren seines Vorgängers folgt, als wenn er sie verläßt.

Der Vorwurf der verbotenen Frucht hat bei Masaccio die ganze Einfalt der Schule seiner Zeit, die ganze Unbedeutenheit einer noch durch die Schüchternheit des Alters zurückgehaltenen Kunst. Es scheint fast, als ob Raphael sich Mühe gegeben habe, den frappantesten Contrast zwischen seiner Manier und der des Masaccio in der Behandlung dieses Vorwurfes darzustellen, so viel Bewegung und Mannichfaltigkeit ist in seiner Composition vorhanden. Man könnte auch sagen, daß er zugleich sein Urtheil und seine Gerechtigkeit in der Würdigung der beiden Vorwürfe habe darthun wollen. Wirklich mußte er auch das zweite, die Vertreibung aus dem Paradiese, bewundern, und ein kostbares Andenken an dasselbe bewahren.

Man kann in der That die Gruppe des Adam und der Eva, wie sie von dem Engel mit dem Schwerte verfolgt werden, auf keine ausdrucksvollere Weise denken und componiren, als es Masaccio gethan hat. Die beiden Arten des Schmerzes bei dem Manne und bei dem Weibe sind durch ein edles und rührendes Mienenspiel dargestellt. Adam verbirgt das Gesicht in seinen beiden Händen; seine Beschämung ist gleichsam der Schleier, welchen der Künstler über den Ausdruck seiner Verzweiflung geworfen hat. Die Reue offenbart sich in der ganzen Stellung der Eva, in ihrer Physiognomie, vorzüglich in der Richtung ihrer Augen, welche noch immer den Himmel um Erbarmen anzuflehen wagen.

Raphael hat von Masaccio's Gemälde die ganze Gruppe copirt, und man muß ihm das Dank wissen. Wenn ein schöner Gedanke einmal mit dem Stempel des Genies bezeichnet ist, so erkennt man das Genie auch daran, daß es demselben ein neues Gepräge zu geben verschmäht, und es ist verdienstlicher, sich so als Schuldner zu bekennen, als die Schuld unter trügerischen Varianten zu verhehlen. Wir könnten uns jedoch auch geneigt fühlen, diese so offenbar von Raphael geschehene Entlehnung anders auszulegen, und in diesem Falle sie als ein öffentliches Zeugniß seiner Dankbarkeit gegen Masaccio zu betrachten. Nun weiß man recht wohl, daß die Dankbarkeit eine seiner Haupttugenden war. So hat man ihn das Portrait seines alten Lehrers mit dem seinigen verbinden sehen, als ob er ihm für sein Glück eine ewige Huldigung darbringen wolle.

Welchen Plan sollen wir nun jetzt in der Anführung und Auswahl so vieler schönen und seltenen Compositionen befolgen, um die Aufmerksamkeit des Lesers darauf zu richten, oder sie seiner besondern Bewunderung zu empfehlen? Giebt es denn wirklich in dieser so mannichfaltigen Folge von Gemälden einige Vorwürfe, welche einen Vorzug verdienen?

Der Vorwurf der Sündfluth verdient besonders bemerkt zu werden wegen des allgemeinen Effects, wegen der Verschiedenheit der Scenen, welche, obgleich in einem beschränkten Raume, alle Schrecknisse des Unglücks darstellen, unter welchem das Menschengeschlecht im Begriff ist, zu unterliegen. Auf dem Vordergrunde sieht man einen Vater, welcher mit der immer zunehmenden Fluth um das Leben seiner beiden Kinder kämpft, einen Gatten, welcher seine schon sterbende Gattin nur mit Mühe aufrecht erhält. Auf dem Gipfel eines benachbarten Berges glaubt eine Gruppe von Flüchtlingen unter einem Zelte Schutz gefunden zu haben; eine vergebliche Schutzwehr gegen die Wogen, welche im Begriff sind, sie mit fortzureißen. Die wunderbare Arche nimmt den Hintergrund des Gemäldes ein, und man erblickt die Menge, welche um sie herumdrängt, und vergebens die Hülfe des gegen die Erde tobenden Himmels anruft.

Eine sehr verständige und glückliche Composition ist auch die der drei Jünglinge, vor welchen Abraham sich auf die Erde nieder-

wirft. Raphael scheint das Costüm der Vorwürfe der Bibel wirklich errathen zu haben. In diesen Jünglingen liegt ein Charakter von Eleganz, der von dem der Figuren Griechenlands ganz verschieden ist. Diese himmlischen Boten mußten, indem sie die Menschengestalt annahmen, nach der Sitte des Landes, wo sie erschienen, gekleidet sein, und ihr Costüm zeigt dem Beschauer sogleich, daß die Scene in Palästina ist.

Raphael hat einen Theil der Geschichte Josephs in vier Vorwürfen erzählt, welche sich sowohl durch den Reichthum, als auch durch die Gedrängtheit der Composition empfehlen. Man kann keine Composition anführen, die reicher an Personen und fruchtbarer an Ausdrücken der Empfindungen wäre, als die, wo der junge Joseph seinen Brüdern die beiden Träume erzählt, welche ihm seine Erhebung über sie voraussagten. In den verschiedenen Gruppen seiner Zuhörer unterscheidet man an den Geberden und an den Mienen die Affecte des Neides und die Racheentwürfe, welche sie schon in ihrem Herzen ausbrüten.

Das Gemälde, wo Joseph vor Pharao die Träume auslegt, ist eins von denjenigen, welche allein hinreichen würden, um Raphael in Hinsicht der Composition an die Spitze aller übrigen Maler zu stellen. Es giebt in der Malerei, wie in der Poesie, einen gewissen Laconismus der Beschreibung, welcher darin besteht, daß er desto mehr zu denken giebt, je weniger er sagt. Das ist auch der Vorzug des in Rede stehenden Vorwurfs. Man sieht darin eigentlich nur Joseph und Pharao. Die übrigen Personen haben gar keine Rolle und sind nur der Schicklichkeit wegen angebracht. Aber was deutet nicht die einfache Stellung Josephs, sein Blick und die Physiognomie an, in der sich die Begeisterung malt? Man liest in seiner ganzen Person die Kraft himmlischer Divination, deren Wirkung sich dem Könige sichtbar mittheilt. Die ausdrucksvollste Pantomime, welche gerade hier durch die Abwesenheit aller Bewegung Ausdruck hat, offenbart das tiefe Nachdenken, in welches er versunken ist. Der Zeigefinger der linken Hand, den er auf seinen Mund gelegt hat, ist das Zeichen der Aufmerksamkeit. Man sieht aus der Lage der andern Hand und ihrer Finger, daß der König mit dem Traumdeuter die Jahre

der Fruchtbarkeit und Dürre mit dem, was er im Traume gesehen hat, vergleicht und überrechnet.

Die Geschichte Moses' umfaßt acht Gemälde. Es ist eine Auswahl der überraschendsten Züge aus dem Leben des hebräischen Gesetzgebers. Das erste dieser Gemälde stellt ihn als Kind in der Wiege dar, wie er von der Tochter Pharao's aus den Fluthen des Nils gerettet und aufgenommen wird. Wenn wir uns vorzugsweise bei diesem Vorwurfe aufhalten, so geschieht das aus dem Grunde, weil dieser einer von denjenigen ist, auf denen man, sowie auf einigen andern in dieser Folge von Gemälden, bemerkt, wie die Landschaftsmalerei auf eine damals neue Weise anfängt, sich zu entwickeln. Vor Raphael malte man nicht, sondern zeichnete vielmehr einen Landschaftshintergrund in die historischen Compositionen. Wenigstens muß man anerkennen, daß man sie ohne nachahmende Harmonie malte, indem der ganze Zauber der Perspective sich auf die Verkleinerung der Körper und auf die Brechung der Linien beschränkte. Das Gemälde des aus dem Wasser geretteten Moses zeigt Frische des Tons, Abstufung in den Tinten und Wahrheit in den Farben des Nilwassers; Alles Eigenschaften, welche damals wenig gemein waren, weil man die Landschaft, die noch keine besondere Gattung in der Malerei ausmachte, nur als eine sehr untergeordnete Nebenpartie in den historischen Compositionen betrachtete.

Die Gemälde, welche Sauls, Davids und Salomons Geschlechter darstellen, sind in dieser Galerie heiliger Vorwürfe nicht diejenigen, welche die Aufmerksamkeit des Beschauers am wenigsten auf sich ziehen. Aber der Schriftsteller, welcher dem Geiste beschreibt, was bestimmt ist, durch Hülfe der Augen zum Bewußtsein zu gelangen, muß besorgt sein, seinen Leser durch die Aufzählung von Einzelheiten zu ermüden, welche immer zu langweilig für denjenigen sind, der sie kennt, und noch langweiliger für denjenigen, der das nicht gesehen hat, worauf sie sich beziehen.

Verpflichtet, eine Auswahl zu treffen, wird also der Schriftsteller diejenigen vorziehen, deren Vorwürfe am besten dem Gedachtnisse oder dem Verstande sich schildern lassen, und diese Vorwürfe werden diejenigen sein, in welchen der Verstand des Malers selbst die seiner Kunst eigenthümlichen Hülfsmittel offen dargelegt hat,

d. h. die einer beredten Pantomime. So ist unter andern das Gemälde beschaffen, auf dem das Urtheil des Salomo dargestellt ist. Dieser Vorwurf ist seit Raphaels Zeit sehr oft und von sehr geschickten Malern behandelt worden. Jedoch hat, selbst Nicolaus Poussin nicht ausgenommen, kein Maler die Exposition deutlicher dargestellt, und den Augen den Gegenstand des Streites, die Entscheidung des Richters und die verschiedenen Leidenschaften, welche beide Parteien bestürmen, besser entwickelt. In der Stellung und Bewegung der beiden Mütter liegt eine Deutlichkeit der Pantomime, welche die Ursache ihres Streites mit einer Bestimmtheit darlegt, die kaum der schildernden Rede gleichkommen würde.

Vier andere, jedoch aus dem neuen Testamente entlehnte Vorwürfe, schließen diese zahlreiche Folge von Compositionen; nämlich: die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, die Taufe Christi und die Einsetzung des Abendmahls.

Raphael hatte auch in dem letztern Vorwurfe, wie Leonardo da Vinci vor ihm gethan hatte, den Augenblick gewählt, wo Jesus ankündigt, daß einer seiner Jünger ihn verrathen wird. Man sieht wohl ein, daß die Schwierigkeit einer Composition, welche dreizehn bei Tische sitzende Gäste darstellen soll, darin besteht, sie so zu vertheilen, daß sie ein zugleich malerisches und wahrscheinliches Ganze bilden. Leonardo da Vinci, der sie in eine einzige Linie ordnet, auf eine Weise, die mehr der Kunst günstig, als mit den Sitten übereinstimmend ist, war es gelungen, durch seine große Geschicklichkeit und durch die Macht eines ausdrucksvollen Pinsels in diese von Natur etwas monotone Anordnung einige Mannichfaltigkeit hineinzubringen. Raphaels Composition stellt diese Personen rings um einen viereckigen Tisch geordnet dar, der von einer Ecke aus übersehen wird. Gewandtheit liegt in dieser Darstellung, welche jedoch den Uebelstand nicht hat vermeiden können, daß mehre der am Tische sitzenden Jünger nur den Rücken zeigen; vielleicht kann man behaupten, daß der Kampf mit dieser Schwierigkeit in das Ganze doch mehr Verwirrung, als Abwechselung hineingebracht hat. Es ist übrigens noch eine andere Composition dieses Vorwurfs vorhanden, welche von Marco Antonio nach einer Zeichnung Raphaels gestochen ist; hier sehen wir, daß er auf die zugleich einfachste und der Schicklichkeit der Malerei

angemessenste Darstellungsweise, welche Leonardo da Vinci angenommen hatte, zurückgekommen war.

Gewiß wird der geneigte Leser eingesehen haben, welchen reichen Stoff eine Sammlung von zweiundfunfzig Gemälden Raphaels einer gelehrten Kunst-Kritik darbieten würde. Aber man muß hier auch die Nothwendigkeit berücksichtigen, welche uns gebietet, in einer allgemeinen Geschichte die Erwähnung solcher Sammlungen abzukürzen, welche den Inhalt eines besondern Werkes abgeben könnten. Dieses möchte wohl auf die Malereien in den Logen sich allein anwenden lassen. Hier hat Raphael offenbar die ersten Talente seiner Schule beschäftigen müssen. Nicht unintereſſant möchte es auch sein, in einem solchen durch eine gelehrte Analyse den Unterschied darzuthun, den das Kennerauge des Künstlers in den verschiedenen Manieren zu entdecken weiß, woran man in Uebereinstimmung mit den historischen Ueberlieferungen die Namen derjenigen erkennen kann, welche an dieser großen Unternehmung mitgearbeitet haben.

So weiß man z. B. [88]), daß Raphael den ersten Vorwurf, die Schöpfung der Welt, ganz allein malte. Dies war gleichsam eine Art Norm, die er seinen Schülern zur Ausführung seiner Zeichnungen gab, deren Arbeit er nur zu lenken, oder zu überarbeiten, oder in Uebereinstimmung zu bringen pflegte. Vasari erzählt uns, daß Guilio Romano insbesondere die Gemälde aufgetragen waren, welche die Schöpfung Adams und Eva's [89]), die Schöpfung der Thiere, die Verfertigung der Arche, das Opfer nach der Sündfluth darstellen, sowie noch mehre andere. Man sieht also, wohin solche Untersuchungen führen würden.

Wir wollen diesen Artikel mit einer allgemeinen Bemerkung über die Art und Weise schließen, wie man die Compositionen der Logengemälde beurtheilen und ihr Verdienst in Vergleich mit einigen anderen Meistern zu würdigen hat, welche, wie z. B. Nicolaus Poussin, sich mit der Composition ähnlicher Vorwürfe und in derselben Größe, d. h. die von Staffeleigemälden, beschäftigt haben.

Hier findet in der That eine Erwägung statt, welche man

[88]) Lanzi, Stor. Pittor. tom. II. p. 66.
[89]) Vasari, Vit. di Guil. tom. IV. p. 327.

bei dieser Vergleichung nicht aus den Augen verlieren darf. Man darf nämlich die Bedingungen nicht übersehen, denen die Ausführung dieser Werke unterworfen war, und folglich auch nicht die verschiedenen Lagen, in welchen sich der Maler befindet, nach Verhältniß der Rolle, welche den Gemälden zugetheilt ist. In der That, eine andere Bedingung schreibt dem Talente den einzelnen Vorwurf vor, mit welchem es sich nach Belieben beschäftigt, ohne daß es angehalten wird, seine Kräfte in den Combinationen einer langen Reihe von verschiedenen Vorwürfen zu zersplittern; in einer andern Lage befindet sich dagegen der Künstler, dessen Talent eine zahlreiche Folge von geschichtlichen Zügen umfassen soll, die in der Idee oder in den Factis mit einander in Verbindung stehen, und die also seinen Pinsel und seine Einbildungskraft nöthigen, auf eine große Anzahl einzelner Punkte sich zu vertheilen.

Der letztere scheint sich in der Lage eines Dichters zu befinden, der ein Gedicht verfassen will, das in eine große Zahl von Gesängen abgetheilt ist. Durch die Verschiedenheit der Scenen fortgerissen, wird er sich einer mehr oder weniger lebhaften Begeisterung überlassen. Der andere wird dagegen mehr dem Dichter gleichen, der in den beschränkten Raum eines isolirten Gedichts Alles gehörig zusammenpaßt, jeden Gedanken, jede Kleinigkeit, jeden Ausdruck sorgfältig überlegt. Ohne Zweifel würde die Freiheit, welche den Reiz des Einen ausmacht, bei dem Andern Nachlässigkeit heißen, und umgekehrt die Sorgfalt, welche auf der einen Seite Vollkommenheit ist, auf der andern frostiger Zwang werden.

Wir glauben denselben Unterschied zwischen Raphael, der gleichsam in der ganzen Freiheit des Genies jene lange Reihe von Compositionen improvisirte, und zwischen Poussin erblicken zu müssen, der nur einige jener Vorwürfe mit Muße erfand und behandelte. Bei dem Letztern ist Alles schön, edel, verständig, correct, vollkommen in der Anlage und im Geschmacke; aber man merkt etwas von einem Arrangement, von Sorgfalt und Berechnung in der Composition. Bei Raphael ist Alles mit Begeisterung empfangen und ausgeführt. Das Bild scheint ganz

aus seiner Einbildungskraft gleichsam von selbst hervorgegangen zu sein. Alles ist erfunden, ohne gesucht zu sein.

Sollte dies nicht auch derselbe Unterschied sein, welchen das Gefühl bei der Analyse von Werken des Genie's unter demjenigen machen kann, was man schaffen, und dem, was man hervorbringen nennt? Die Handlung des Schaffens enthält die Idee von etwas Plötzlichem in sich. Die Idee des Hervorbringens setzt eine Handlung voraus, welche das Resultat der Zeit ist.

Von der Farnesina und der Fabel der Psyche.

In dieser Zeit gab es zu Rom einen berühmten Liebhaber der Künste, dessen wir schon mehr als einmal erwähnt haben, und der einen Platz in der Geschichte Raphaels verdient; wir meinen Augustin Chigi, aus Siena gebürtig. Nachdem seine Handelsgeschäfte ihn häufig nach Rom gerufen hatten, schlug er endlich seinen Wohnsitz daselbst auf, und galt hier für den reichsten Kaufmann Italiens [90]). Man kann über die Ausdehnung seiner Handelsverbindungen aus den Reclamationen urtheilen, welche er an den französischen Hof wegen mehrer Schiffe richtete, die ihm genommen waren, als der Krieg zwischen Ludwig XII. und Julius II. ausbrach. Seine Reichthümer flossen ihm, wie man behauptet, aus den Salz- und Alaungruben zu, welche dem heiligen Stuhle gehörten, und die er gepachtet hatte. Kein Reicher machte je einen edlern Gebrauch von seinem Vermögen. Augustin Chigi hätte dasselbe zum Gepränge eines eitlen Luxus anwenden können. Sein Geschmack, der durch einen lobenswerthen Ehrgeiz besser geleitet wurde, zog ihn zu den Genüssen, welche die Werke des Genies und die Freundschaft der berühmtesten Künstler gewähren. Diesen edlen Gesinnungen verdankt er es, daß sein Name mit den ihrigen verbunden wird, und sein Andenken so lange dauert, als ihre Meisterwerke. Das sind Vorzüge, welche der Reichthum denjenigen nicht verschaffen kann, die bei den Erzeugnissen des Luxus nur auf Seltenheit des Stoffes oder auf theure Arbeit sehen.

Wie wir schon gesehen haben, verdankt man Augustin Chigi

---

90) Leben Leo's X., von Roscoe Thl. II. S. 252.

und seiner Freundschaft für Raphael die schönen Gemälde der Propheten und Sybillen in der Kirche Santa Maria della Pace und die schöne Capelle in Santa Maria del Popolo, welche er zu seinem Grabmal bestimmt hatte. Hier mußte Raphael ein Mausoläum aufführen, ein großartiges Werk, das jedoch seine Vollendung nicht erhielt und wozu die schon erwähnte Statue des Jonas, sowie die des Propheten Elias, die ein Seitenstück von jener ist, gehören.

Die Sitten Italiens boten ihm noch eine schöne Art von Anwendung seines Vermögens dar in einer Art von Prachtliebe, welche in den neueren Zeiten weder so allgemein, noch mit so viel Aufwand nachgeahmt ist, welcher aber die schönen Künste damals einen großen Theil ihrer herrlichen Fortschritte verdankten. Die Baukunst führt in der That die andern Künste in ihrem Gefolge mit sich; wenn sie von den Sitten begünstigt wird, dann begünstigt sie auch ihrerseits die Verschönerungsarbeiten, welche von ihr abhängen, und von denen sie zum Theil selbst abhängig ist.

Zu jener Zeit gab es kein Haupt einer edlen reichen oder reich gewordenen Familie, welches nicht den Ehrgeiz besaß, den kommenden Zeitaltern ein dauerndes Denkmal seiner vorübergehenden Existenz zu hinterlassen. Dieses Denkmal war eine Wohnung, deren Erbauung man Summen widmete, welche sonst und später die meisten Reichen auf schnell vergängliche, überflüssige Dinge verwenden. Seinen Namen mit dem Datum der Erbauung über die Thür seines Hauses einzugraben, war gleichsam eine Erbstiftung, welche die Fortdauer des Vermögens in einer Familie sichern sollte. Dieser Sitte verdankt man den verschiedenen Städten Italiens den Anblick von mehr oder minder prächtigen Wohnungen, in welchen vor mehren Jahrhunderten Personen wohnten, die sich auf verschiedene Weise berühmt gemacht haben.

Augustin Chigi hatte also das Verlangen, in einem Palaste, der für seine Leidenschaft für die Künste sich eignete, seinen Namen und den Ruf eines Mannes von Geschmack zu verewigen, welchen die Nachwelt ihm auch erhalten hat.

Nachdem er einen schönen Platz in dem Quartier Transtevere erkauft hatte, wählte er den berühmten Balthasar Peruzzi aus Siena, um sich von ihm auf diesem Platze eine Wohnung auf-

führen zu lassen, welche durch die Eleganz ihrer Bauart sich mehr auszeichnen sollte, als durch ihre Größe. Wenn man Balthasar Peruzzi's Namen nennt, so erinnert man zugleich an jenen reizenden Styl der Baukunst, von dem wir schon oben gesagt haben, daß das Studium der Antike Raphael den Geschmack daran eingeflößt habe. Aber Peruzzi muß in seiner Art für den Raphael der Architektur gelten. Niemand hat es besser verstanden, den Styl und die Ueberlieferungen der antiken Baukunst in den Wohnungen von Privatleuten besser in Anwendung zu bringen, und den Bedürfnissen seiner Zeit anzupassen. Der Charakter seiner Gebäude identificirt sich so sehr mit dem, was uns aus dem Alterthume übrig geblieben ist, daß denselben keine andere Aehnlichkeit fehlt, als die, welche der Einfluß der Zeit hervorgebracht hat. Man kann sich recht wohl vorstellen, daß, wenn ein Einwohner des alten Roms in das neuere zurückkehrte, er nur glauben könnte, wieder zu Hause zu sein, indem er eins von den durch diesen Baumeister aufgeführten Häuser, vor allen aber das Augustin Chigi's erblickte. Vielleicht würde er indessen sehr überrascht sein beim Anblick der reizenden Hausflur, die ihn aufnähme. In der That ist es zweifelhaft, ob ehemals die Malerei so viele und so große Schönheit an das bloße Atrium eines Palastes verschwendet hat.

Augustin Chigi hatte sich vorgenommen, in seiner Wohnung alles Ausgezeichnete zu vereinigen, was der Genius der Künste damals hervorbringen konnte. Er hatte von Venedig Sebastiano, mit dem Beinamen del Piombo, kommen lassen, und dieser wegen seines Colorits berühmte Maler führte in dem Palaste verschiedene Gemälde aus; jedoch hielt sein Geschmack nicht mehr die Vergleichung mit dem aus, was aus Raphaels Schule hervorging [91]). Es scheint, als ob Augustin Chigi Raphael allein die Ausschmückung des Innern mit allen seinen Verschönerungen habe anvertrauen wollen. Dieses scheint aus den Gegenständen der Verzierung hervorzugehen, welche im Erdgeschoß entweder wirklich ausgeführt, oder unvollendet geblieben sind. Außer der **loggia**, die auch sonst die Hausflur heißt, einem Porticus mit fünf

---

91) Vasari, Vit. di Sebast. tom. IV. pag. 361.

Arkaden, deren Lichtlöcher, Wölbungen und Decke die Fabel der Psyche enthalten, hat dieses Local, das wir sofort näher beschreiben werden, noch eine Galerie von derselben Länge, die von dem Baumeister den Zweck erhalten hat, eine Reihe von Gemälden in Abtheilungen mittlerer Größe aufzunehmen. Ein einziges davon ist ausgeführt, nämlich dasjenige, welches den Triumph der Galathea vorstellt, das wir schon oben erwähnt haben.

Raphaels schon zwei Mal von uns angeführter Brief an Balthasar Castiglione sagt uns, daß dies Gemälde von ihm früher vollendet wurde, als die Fabel der Psyche, welche letztere mehr als einmal unterbrochen wurde, und in einigen einzelnen Partien sogar bei seinem Tode noch nicht vollendet war. Da er in diesem Briefe, worin er die Complimente Castiglione's über seine Galathe beantwortet, ihm meldet, daß der Papst ihn zum Baumeister von St. Peter ernannt habe, was 1515 stattfand, so halten wir uns befugt, daraus zu schließen, daß die Galathe vom Jahre 1514 herrührt, und, wie der Styl auch glaublich macht, noch der zweiten Manier Raphaels angehört.

Zeichnungen der Fabel von der Psyche. — Gest. von M. Antonio, oder vielmehr von zweien seiner Schüler.

Da der Palast Augustin Chigi's, der jetzt die Farnesina heißt, vor dieser Epoche vollkommen beendigt war, so ist es wahrscheinlich, daß die Entwürfe zur Ausschmückung desselben Raphaels Crayon schon einige Zeit vorher beschäftigt hatten, ehe er die Decoration selbst unternahm. Könnte man nicht auch auf denselben Zeitraum die zahlreiche Folge von Zeichnungen beziehen, welche Marco Antonio gravirt hat, und welche eine Uebersetzung von Apulejus goldenem Esel in Bildern sind? Nun fragt man, wie Raphael, obgleich er wohl einige Kenntnisse des Lateinischen besitzen konnte (wie aus seinem Studium des Vitruv hervorzugehen scheint), die Erfindungen des lateinischen Fabeldichters so genau kennen lernen konnte, ohne Beihülfe einiger berühmten Gelehrten seiner Zeit, an deren Spitze Balthasar Castiglione stand, der vielleicht aus der Erzählung des Apulejus einige Programme zu Vorwürfen ausgezogen hatte, um sie dem Maler zur Composition zu übergeben.

Es wäre also nicht unwahrscheinlich, daß eine Stelle in dem

Briefe Raphaels an Castiglione auf diese Folge von Zeichnungen sich bezöge, zu deren Darstellung der gelehrte Literator den Maler veranlaßt hätte. »Ich habe,« schreibt Raphael, »die Zeichnungen von den mir von Ihnen vorgeschlagenen Vorwürfen in mehr als einer Manier vollendet. Sie finden allgemeinen Beifall, wenn man mir nicht schmeichelt. Was mich betrifft, so hüte ich mich wohl, darin meinem eigenen Urtheil zu trauen; — und ich besorge, daß das Ihrige nicht allzu sehr befriedigt werden wird. Ich schicke sie Ihnen; wählen Sie einige davon aus, wenn solche darunter sind, die diese Auswahl verdienen u. s. w.«

Diese Stelle würde noch anzeigen, wie auch die beiden Folgen von Vorwürfen der Fabel von der Psyche es darthun, daß Raphael mehre dieser Vorwürfe in mehr als einer Manier (in più maniere) componirt hatte. In der That sind einige von den in der Farnesina gemalten Compositionen, deren Beschreibung wir gleich mittheilen werden, bis auf einzelne Abänderungen, Wiederholungen von den gezeichneten und gestochenen Compositionen. Dahin gehören die Darstellungen der Venus mit Jupiter, des den Amor umarmenden Jupiters, des Merkur, wie er den Olymp zusammenruft, der Rathsversammlung und des Gastmahls der Götter. Diese erste Folge von Vorwürfen wird also Veranlassung zu der zweiten gegeben haben, die noch weit berühmter geworden ist.

So componirte in der That Raphael zwei Geschichten der Psyche. In der Folge von Compositionen, deren Ideen Marco Antonio oder seine Schüler uns aufbewahrt haben, ist eine jede Begebenheit der Erzählungen gewissermaßen von Seite zu Seite nach Apulejus dargestellt worden. Aber die Localverhältnisse in dem Saale der Farnesina gestatteten es dem Maler nicht, eine so regelmäßige Ordnung zu befolgen.

Gemälde der Fabel von Psyche und Amor in der Farnesina. — Gest. von Dorigny.

Dabei hat jedoch die Malerei selbst nichts verloren. Die Ideen finden sich hier in einer ganz andern poetischen Ordnung, und niemals hat sich das Genie des Malers mit dem des Dichters gemessen, wobei die Ueberlegenheit der einen oder der andern Kunst so in Zweifel gezogen werden könnte, als hier. In der

That, wir müssen diese ganze Decoration bei ihrem wahren Namen nennen: es ist ein Gedicht mit dem Titel Amor und Psyche.

Drei Arten Räume von verschiedener Form boten sich in dem Locale, um dessen Verzierung es sich handelte, den Compositionen des Pinsels dar: 1) die Lünetten der ringsum vertheilten Bogen, um den Druck des Gewölbes zu vertheilen; 2) die Anläufe dieser Bogen; 3) die allgemeine Decke.

In die Felder der Lünetten hat Raphael die bezaubernden Allegorien von der Macht Amors, der über alle Götter triumphirt, vertheilt. Diese leichten Ideen waren oft in den Spielereien der antiken Arabeske vorgekommen, und höchst wahrscheinlich hat Raphael das allgemeine Motiv zu dieser Art von Erfindungen daher geschöpft; aber nirgends haben sie den Geist und den Pinsel des Decorationsmalers mit so viel Wahrheit, noch in solchen Dimensionen und auf eine so sinnreiche Weise beschäftigt; nirgends hat der Genius der neueren Zeit sie mit gleichem Erfolge wieder hervorgebracht, und nie, so oft sie auch nach Raphael wiederholt sind, haben sie unter einem andern Pinsel den poetischen Geist und den idealen Zauber wiedergefunden, welchen er ihnen zu geben verstand.

Eine jede dieser vierzehn Lünetten enthält einen, und zuweilen auch zwei geflügelte Cupido's, welche die Waffen oder Attribute eines der zwölf obern Götter als Siegeszeichen mit sich fortführen; diese kleinen Diener Amors verspotten ihre entwaffneten Feinde. Sie spielen mit Jupiters Donnerkeil, mit Neptuns Dreizack, mit Herkules Keule, mit Mars Lanze und Schild. Ihre scherzenden Stellungen, ihre oft spöttischen Mienen sind der Ausdruck der Gewalt der unerbittlichen Gottheit, welche ihre Schlachtopfer spielend verwundet, und über ihre Wunden lacht. Man glaubt, Tasso habe diese Gemälde bei den Versen des Amintas über die Macht der Liebe vor Augen gehabt:

Che fa spesso cader di mano a Marte
La sanguinosa spada, ed a Nettuno
Scuotitor della terra il gran tridente,
Ed il folgore eterno al sommo Giove.

Verschiedene Züge aus der Fabel von Psyche und Amor

nehmen die Räume ein, welche Anläufe der Bogen genannt werden, und zwischen den Wölbungen dreieckige Fonds bilden. Die Kanten derselben werden von Festons, Blumen-, Frucht- und Pflanzenstücken versteckt, deren getreue und kostbare Nachbildung man dem Pinsel Johanns von Udine verdankt.

Auf den dreieckigen Fonds hat Raphael in Gruppen voll Zauber und Ausdruck einige der vornehmsten Züge aus dem Romane des Apulejus dargestellt. Man erblickt hier Venus, welche ihrem Sohne befiehlt, sie an Psyche zu rächen; — Psyche, wie sie der erstaunten Venus die Büchse zustellt, welche sie auf ihren Befehl der Proserpina rauben sollte; — Amor, wie er den Grazien den Gegenstand seiner Leidenschaft zeigt; — den Zorn der gegen Juno und Ceres aufgebrachten Venus, weil diese Psyche beschützen; — Venus auf ihrem mit Tauben bespannten Wagen, wie sie zum Himmel emporsteigt, um den König der Götter um Gerechtigkeit zu bitten; — dieselbe mit Jupiter; — Psyche, wie sie der Venus die mit dem Wasser des Styx angefüllte Flasche bringt; — Amor, wie er in der Umarmung Jupiters das Unterpfand seines Schutzes gegen Venus Strenge empfängt; — Mercur, von Jupiter ausgesandt, um den Rath der Götter zusammen zu berufen; — endlich Psyche, wie sie von Mercur in den Olymp gebracht wird.

Von diesen zehn Vorwürfen enthalten acht Gruppen von zwei, drei und vier Figuren, welche rücksichtlich des unregelmäßigen und zusammengedrängten Raumes, den sie einnehmen, so sinnreich componirt sind, daß keine in demselben verzerrt erscheint und ein anderes Feld wünschen läßt. Alle treten so wie die übrigen Malereien aus einem blauen Grunde heraus, da die Vorwürfe alle in der Luft schweben, oder auf Wolken ruhen. Man behauptet allgemein, daß diese Frescogemälde in Folge einiger Beschädigungen einer Restauration bedurften, welche Carlo Maratte übertragen wurde, dem man also die Erhaltung von Raphaels Arbeit verdanke. Aber es scheint, als ob die Harmonie der ganzen Arbeit durch diese Restauration gelitten habe, und man schreibt ihr den Fehler zu, den man dem Hintergrunde vorwirft, dessen Blau etwas zu dunkel gerathen ist.

Diese Malereien, welche den ungünstigen Einwirkungen der

Luft ausgesetzt waren, auf einer Hausflur, die lange Zeit ohne Verschluß geblieben war, mußten durch diese Beschädigung und durch die nachherige Restauration viel von ihrem ersten Zauber verlieren, sowie auch durch einige Fehler, die bei der Bereitung des für Frescogemälde bestimmten Ueberwurfs gemacht sein mochten [92]). Da endlich die Ausführung des ganzen Werkes in einer Zeit stattgefunden hatte, wo Raphael, von Geschäften aller Art überhäuft, sie größtentheils seinen Schülern [93]) überlassen mußte, so ist es ausgemacht, daß man sich gegenwärtig bei dieser Arbeit keine richtige Vorstellung von dem, was er in Bezug auf Behandlung des Colorits und Harmonie der Tinten Ausgezeichnetes hervorgebracht hat, machen kann [94]).

Wenn jedoch Raphaels Hand sich in diesem großen Ganzen nicht überall auf gleiche Weise und mit so entschiedener Ueberlegenheit erkennen läßt, als anderswo, so herrscht sein Genie dergestalt darin vor, und seine Einbildungskraft hat in diesen Compositionen so viel Schönheiten und Reichthümer verschwendet, daß die Bewunderung bei dem Beschauer kaum der Kritik Raum giebt. Der Zauber der Ideen ergänzt in vielen Vorwürfen den Zauber der Farben. Die Vorwürfe, wo Venus auf ihrem Wagen zum Himmel fährt, und Amor mit den drei Grazien erscheint, haben ganz die Frische und Kraft ihres Tons behalten. Aber wir müssen doch bekennen: ungeachtet dessen, was die übrigen in dieser Hinsicht verloren haben mögen, findet sich der wahre Kenner reich entschädigt durch die Vortrefflichkeit dieser seltenen Compositionen, deren bloße Zeichnung im Stande ist, den Geist und die Augen zu bezaubern. Wo fände man eine lebensvollere und in ihrer Bewegung luftigere Figur, als die des zum Himmel hinaufeilenden Merkurs? Wo eine anmuthigere Gruppe, als die der Apotheose der Psyche? Wo eine zugleich so natürliche, so majestätische, vertrauliche und erhabene Scene, als die ist, wo der Vater der Götter den Sohn der Venus umarmt?

---

92) S. **Bellori, della Reparazione.... e della loggia di Raffaello alla Lungara.**

93) **Vasari, Vit. di Raff. tom. III. p. 223.**

94) Vasari hat es Raphael zum Vorwurf gemacht, daß er bei seinen Frescogemälden viel zu oft fremde Hände gebraucht habe. **(Vit. di Perino del Vaga, tom. IV. pag. 414.)**

Die beiden großen Compositionen, welche die ganze Ausdehnung des Plafond einnehmen, zeigen uns den höchsten Punkt, welchen die Poesie der Malerei, oder wenn man lieber will, die Malerei der griechischen Poesie erreicht hat. Wenigstens hat Homer keine deutlichere und tiefere Offenbarung vom Olympus und seinen Bewohnern gehabt. Obgleich man voraussetzen muß, daß der Sänger der Iliade Raphael in diese Mysterien eingeweiht und die Muse seines Pinsels in das Gastmahl der Götter eingeführt haben wird, so wird man doch in der Entscheidung darüber schwanken, wer von Beiden den Andern übertroffen habe. Wenn der Maler, der in den Räumen der Wirklichkeit eingeschlossen und den Formen des Sichtbaren unterworfen ist, mit mehr Schwierigkeiten zu kämpfen hat, um die unbegrenzten Schöpfungen der dichterischen Einbildungskraft hervorzubringen: sollte sein Verdienst nicht den Sieg davon tragen über das Verdienst des Dichters, welcher über Alles verfügt, d. h. über das Mögliche, wie über das Unmögliche?

Gewiß, es muß für den Maler, der in die Regionen der mythologischen Welt versetzt ist, die schwierigste Aufgabe, die bedeutendste Unternehmung sein, den Augen die Folge von Personen darzustellen, die so verschieden an Natur, an Physiognomie, an Charakter, an Proportion, an Alter und Costüm sind; mit denen die Einbildungskraft der Griechen den Himmel bevölkerte, indem sie der Menschheit die verschiedenen Formen entlehnte, durch deren Vermittelung alle moralischen Eigenschaften, alle intellectuellen Ideen sichtbar dargestellt werden können.

Das hat nun Raphael mit sicherer, kunstreicher Hand ausgeführt in den beiden großen Compositionen des Götterrathes und Göttermahls, vom Jupiter, Neptun und Pluto, Juno, Minerva, Diana an, bis zu Bacchus, Apollo, Hercules, den Grazien und Musen herab, wobei er einem jeden dieser Charaktere die eigenthümliche Physiognomie, die Natur seiner Formen und die dem Range eines jeden, dem Verhältnisse seiner Gottheit angemessene Abstufung von Idealität gegeben hat.

Die Beschreibung, welche die Gegenstände aufzählt und in ihren Einzelheiten schildert, ist am wenigsten geeignet, dem Leser eine Idee von Compositionen zu geben, welche so erhaben, so reich

an Erfindung und Ausführung sind, als die Compositionen des Götterrathes und Göttermahls. Wir wollen uns also nur darauf beschränken, zu behaupten, Raphael habe in allen Sphären, worin sein Genie sich geübt hat, den höchsten Gipfel der Kunst erstiegen. Ja, man findet ihn gleich erhaben über alle Nachahmung, mag nun die Poesie seines Pinsels den antiken Olympus wieder erschaffen und unseren Blicken noch einmal die Thore der Fabelwelt öffnen, oder mag er den durch den göttlichen Geist inspirirten Sängern folgen; vor unseren Blicken die prophetischen Begebenheiten des von Gott auserwählten Volkes aufrollen, oder mag er, als ein neuer Ausleger der Evangelien, die Ankunft des Messias malen, seine Wunder und die Thaten der Apostel erzählen, wie wir es bald in den Compositionen jener berühmten Tapeten sehen werden, welche einer Laufbahn Schranken gesetzt zu haben scheinen, über welche hinaus Raphael allein neue, zu durchlaufende Räume hätte entdecken können.

Die Unmöglichkeit, welche es dem Schriftsteller versagt, von den beiden größten Compositionen in der Farnesina Rechenschaft zu geben, wird uns vielleicht bei dem Leser entschuldigen, wenn wir ihn noch bei einer Eigenthümlichkeit des Geschmacks aufhalten, in Betreff der Manier, welche Raphael ersann, um sie an der Decke dieser Galerie anzubringen, ohne sie, wie man es nennt, plafonniren zu lassen. Dieselben sind wirklich so gezeichnet, als ob die Stellung der Gemälde vertical wäre. Eine sehr sinnreiche Hypothese rechtfertigt diese Anordnung. Der Maler, der zugleich Decorateur war, hat seine Malerei so dargestellt, als ob es Tapeten wären, an denen er Bordüren angebracht hat, die durch die gemalten Nägel, welche sie festzuhalten scheinen, den Augen anzeigen, daß das Ganze in einem ausgespannten und horizontal an der Decke befestigten Stoffe bestehe.

Raphaels letzte Lebensjahre wurden durch so viele verschiedene Arbeiten in Anspruch genommen, seine Zeit und seine Muße waren zwischen so vielen Beschäftigungen und Sorgen getheilt, daß er sich einer einzigen Unternehmung nicht ganz und ungetheilt dahingeben konnte. Dies würde schon hinreichen, um es zu erklären, wie die Unternehmung in dem Palaste Augustin Chigi's, die schon vor 1511 angefangen und mehre Male wieder begonnen wurde,

ungeachtet der Mitwirkung Guilio Romano's, Francesco Penni's und Johanns von Udine, dennoch bei Raphaels Lebzeiten in einigen Partien der Verzierung nicht ganz vollendet worden ist. Zu vielen anderen Ablenkungen, zu denen er sich genöthigt sah, kann man noch, wenn man Vasari glauben kann, eine Zerstreuung, die von seinem etwas zu unmäßigen Hange für die Freuden der Liebe herrührte, rechnen. Diese Leidenschaft, deren Herrschaft er in dem Tempel, welchen er seinem eigenen Sieger errichtete, so lebendig dargestellt hat, hinderte ihn selbst an dessen Vollendung. Gefesselt, wie man erzählt, von einer Schönheit, deren Züge seine Kunst uns aufbewahrt hat, vernachlässigte er die Arbeiten für Augustin Chigi. Nachdem dieser alle Mittel der Aufmunterung erschöpft hatte, um die Verzögerung zu beenden, soll er das beste Mittel angewandt haben, indem er Raphael mit derjenigen, welche ihn von seiner Arbeit abzog, an dem Orte dieser Arbeit selbst zusammen bleiben ließ. So soll das Werk zu Ende gebracht sein.

Die Fornarina. — Gest. von Cunego und Morghen.

Es giebt mehr als eine Wiederholung von dem Portrait der Geliebten Raphaels, welche unter dem Namen Fornarina bekannt ist [95]. Die authentischsten sind die im Hause Barberini und die in der Galerie von Florenz. Die erste gilt für eine von Guilio Romano gemachte Copie, und der dunkle Ton des Schattens begründet diese Annahme. Man ist sehr geneigt zu glauben, daß die andere, in der Galerie zu Florenz, welche ein weit schöneres Colorit hat, das Original sei. Nach Vasari war eins von diesen Portraits in dem Cabinette des Matthias Botti, eines Kaufmanns und leidenschaftlichen Liebhabers der Künste zu Florenz. Man zweifelt nicht daran, daß dies dasselbe sei, welches man in der Tribuna des florentinischen Museums sieht. Es hat in der That jenen Charakter frappanter Aehnlichkeit, welchen Vasari mit den Worten geschildert hat: parea viva viva [96]. Man behauptet nicht ohne Grund, daß der Kopf der Fornarina

---

[95]) Wir erfahren, daß der Palast nicht nur die Copie besitzt, von der wir reden, sondern auch das Original selbst, das von einer großen Anzahl von Kennern als solches anerkannt wird.

[96]) Vasari. Vit. di Raff. pag. 198.

sich in mehr als einem Werke Raphaels wiederfindet. In ihrem Portrait wird sie fast en face, zur Hälfte des Körpers gesehen. Die rechte Hand hebt die Draperie in die Höhe, um den Busen zur Hälfte zu bedecken. Bei dieser Gelegenheit hat man die Bemerkung gemacht, daß Raphael der Decenz immer treu blieb, und daß er sich nie gestattet hat, eine zu freie Figur oder ein unanständiges Bild zu malen [97]).

Gemälde der heil. Margaretha. — Gest. von Surugne und Desnoyers.

Franz I. hatte in Italien gelernt, die Liebe zu den Künsten mit dem Ruhme der Waffen zu vereinigen. Der Ruf und das Talent Raphaels hatten damals ihren höchsten Glanzpunkt erreicht. Wie hätte der Wiederhersteller der Wissenschaften und schönen Künste in Frankreich nicht auch den Wunsch hegen sollen, sein Land mit Werken zu bereichern, die daselbst das Studium der Malerei hervorrufen und leiten konnten! In der That, diesem Fürsten und seiner Regierung verdankt Frankreich die größte Zahl Raphael'scher Gemälde, welche noch heut zu Tage die Hauptzierde des königlichen Museums ausmachen. Wir haben gesehen, daß das schöne Portrait der Johanne von Aragonien [98]), und wahrscheinlich auch das Balthasar Castiglione's, das wir oben erwähnt haben, in derselben Zeit nach Frankreich kamen.

Damals malte also Raphael für Franz I., oder auch für Margarethe von Valois, eine heilige Margaretha, welche lange in der Capelle zu Fontainebleau aufgestellt blieb, wie die Sammlung Peter Dan's versichert, die den Titel führt: »**Trésor des Merveilles de Fontainebleau**« [99]). Man kennt dieses Gemälde gegenwärtig nur noch aus einigen Kupferstichen, welche die Heilige stehend darstellen, und ihr zur Seite ein Ungeheuer mit offenem Rachen. Die Attitüde der heil. Margarethe ist edel und ausdrucksvoll, und ihre Physiognomie voll Unschuld. Unglücklicher Weise hat die Restauration, welche man mit diesem Gemälde hat vornehmen wollen, das Ganze so verdorben, daß man es nicht mehr öffentlich sehen läßt [100]). Die Notiz, welche man darüber

---

[97]) **Vasari, ibid. pag. 206, note.**

[98]) **Vasari, Vit. di Giul. Rom. tom. IV. p. 323.**

[99]) S. **le Catalogue raisonné des Tableaux du Roi, par Lépicié, tom. I. pag. 92.**

[100]) Es ist 5 Fuß 8 Zoll hoch und 3 Fuß 7 Zoll breit.

bei Landon S. 111 findet, rühmt das Colorit als sehr frisch und kräftig, und das Verdienst des Pinsels als leicht und fließend; das Ganze endlich als der Hand Raphaels würdig.

St. Michael, wie er den Engel der Finsterniß zu Boden schmettert. — Gest. von Châtillon und Tardieu.

Franz I. hatte Raphael das Gemälde von St. Michael übertragen, wie er den Engel der Finsterniß zu Boden wirft und im Begriff ist, ihn mit seiner Lanze zu durchbohren. Der in übernatürlicher Größe dargestellte Erzengel, seine zugleich kraftvolle und doch keine Anstrengung verrathende Attitüde bilden mit der gewaltsam verdrehten Lage des zu Boden geschlagenen Feindes einen Contrast. Der allgemeine Eindruck dieses Gemäldes erregte damals, als die Farben noch ihre ganze Frische hatten, die Bewunderung, welche Vasari folgendermaßen ausdrückt: »Dieses Gemälde wird für ein wahres Wunder gehalten. Raphael hat hier einen bis in das Innere der Erde hinein brennenden Felsen dargestellt, aus dessen Klüften einige Schwefelflammen herausfahren. Die mannichfaltigen Tinten der Fleischpartien Lucifers verrathen an allen seinen Gliedern die Einwirkung des Feuers, welches sie geröthet hat. Sein Kopf und seine ganze Person verrathen alle Arten rasender Wuth gegen seinen Unterdrücker, der ihn vom Gipfel seiner Größe in den Abgrund ewiger Foltern hinabstürzt. St. Michael dagegen, der mit einer schimmernden goldenen und eisernen Rüstung bedeckt ist, verbindet mit der himmlischen Miene seiner Physiognomie den Charakter des Muthes und der Schrecken einflößenden Stärke. Er hat den abgefallenen Engel schon niedergeschmettert, und mit Hülfe seiner Lanze gestürzt.« — Dieses Werk, fügt der Schriftsteller hinzu, hat Raphael von Seiten des Königs eine sehr ehrenvolle Belohnung eingebracht [1]).

Das Gemälde des St. Michael, das im Jahre 1517 gemalt war, hatte schon zu Primaticcio's Zeit einigen Schaden erlitten; denn man findet eine Summe in Rechnung gebracht, die diesem Künstler für die Restauration desselben ausgezahlt ist. Als nachher das Holz, worauf es gemalt war, wurmstichig wurde, hat

[1]) Vasari, tom. III. p. 208.

man es auf Leinwand übergetragen, und man sieht es jetzt (obgleich einige Partien die Restauration verrathen) in einem sehr gut erhaltenen Zustande im königlichen Museum als Seitenstück zu der heiligen Familie, von der wir jetzt sprechen wollen.

Die heil. Familie im königlichen Museum zu Paris. — Gest. von Edelinck und Richomme.

Man behauptet, Raphael habe für das Gemälde des St. Michael von Franz I. eine so großmüthige Belohnung erhalten, daß er glaubte, seine Erkenntlichkeit dafür an den Tag legen zu müssen, durch die Uebersendung eines andern seiner Werke, nämlich durch die heilige Familie, welche man zu Paris als das vorzüglichste Stück des königlichen Museums bewundert. Dasselbe muß auch für das Meisterstück aller heiligen Familien Raphaels gelten. Man kann dem Werke diesen Rang nicht absprechen, wenn man die Großartigkeit der Composition, die vollendete Ausführung und das Datum erwägt, wo es gemalt wurde, nämlich zur Zeit der höchsten Reife von Raphaels Talent. In der That führt das Werk das Datum vom Jahre 1518, wie man dies auf dem Rande des blauen Zeugstoffes der Jungfrau in kleinen Buchstaben geschrieben liest: RAPHAEL. URBINAS. P. M. D. XVIII.

Dieses prachtvolle Gemälde von 6 Fuß 5 Zoll Höhe und 4 Fuß 3 Zoll Breite, welches im vorigen Jahrhundert mit seltenem Erfolge von Holz auf Leinwand übertragen wurde, ist durch die schönen Kupferstiche, welche man davon hat, so bekannt, daß wir uns der Mühe für überhoben halten, die Composition durch Worte zu beschreiben, ein Mittel der Beschreibung, das, wenn es auch treu ist, doch zu unvollkommen bleibt, um dem Geiste das begreiflich zu machen, was er nur durch Hülfe der Augen erblicken kann.

Wir haben alle Vorwürfe von Madonnen, welche Raphaels Pinsel auf so verschiedene Weise beschäftigt haben, in drei Classen eingetheilt. Die heilige Familie des königlichen Museums zu Paris nimmt sicherlich den ersten Platz in der Reihe der Vorwürfe der zweiten Classe ein, vermöge der Bedeutsamkeit und Würde ihrer Composition. Sie hat auch Antheil an dem idealen Charakter der dritten Classe, durch die Dazwischenkunft zweier Engel, welche Raphael auf eine poetische Weise in eine Scene

eingeführt hat, die ohne diese episodische Begleitung sich nicht über die häusliche oder Familien-Gattung erhoben haben würde. Die bloße Gegenwart der beiden Engel mußte natürlicher Weise den Maler veranlassen, daß er dem Ganzen des Vorwurfs, seinen einzelnen Theilen, seiner Action und dem Ausdrucke jeder Person ein edleres Gepräge gab.

In keiner andern dieser Compositionen erblickt man auch einen so erhabenen Styl, einen auf jeder Physiognomie so deutlich ausgeprägten Charakter von Heiligkeit. Die Physiognomie der heiligen Jungfrau namentlich bietet ein Ideal dar, das aus einer Mischung von Adel und Sanftmuth, von Schönheit und jungfräulicher Verschämtheit, von mütterlicher Liebe und Ehrfurcht einflößender Würde gebildet ist. Die ganze Figur in ihrer Stellung, in ihrem Costüm spricht dasselbe aus, was man auf ihrer Physiognomie liest. Eine himmlische Anmuth ist über die ganze Composition verbreitet; sie erscheint auch in der Person des Christuskindes, welches von seiner Wiege aus auf den Schooß seiner Mutter steigt. Die Reinheit der Zeichnung, der Ausdruck des Kopfes, die Bewegung und Handlung des Körpers, die Entwickelung aller Formen erzeugen die Idee einer übermenschlichen Natur. Nun begreift man leicht, daß die Malerei das Geheimniß derselben nur durch das Geheimniß dieser Vollendung der Formen offenbaren konnte, welche man als eine Art Ausnahme von der gewöhnlichen und gemeinsamen Ordnung der Natur betrachten muß.

Aber Raphael hat auch noch in dieser Scene, wie in einigen anderen derselben Gattung, ein anderes Mittel angewandt, um den Augen das göttliche Wesen der Hauptperson anzuzeigen, d. h. uns die Anwesenden als eingeweiht in das Mysterium des Mensch gewordenen Gottes zu zeigen, indem er sie mit dem Ausdrucke oder der Geberde der Anbetung darstellte. So sieht man, wie Elisabeth den kleinen Johannes lehrt, durch die Action der gefalteten Hände seine Ehrfurcht für das Kind zu bezeugen, dessen Ankunft er in der Folge verkündigen und dessen göttliche Sendung er voraussagen soll. Der heilige Joseph, den Kopf in die Hand gestützt, welche aus seiner Draperie hervorsieht, scheint in ein tiefes Nachdenken versunken zu sein. Von den beiden erwähnten

Engeln scheint der eine mit über der Brust gekreuzten Händen das Christuskind anzubeten; der andere, welcher die ganze Composition beherrscht, streut mit beiden in die Höhe gehobenen Händen Blumen herab, welche auf das Haupt der Jungfrau niederfallen.

Unter diesen Figuren findet sich keine einzige, die nicht als ein Modell des Seltensten und in jeder Hinsicht Vollendetsten angeführt werden kann, was die Malerei hervorbringen kann; Größe und Reinheit der Zeichnung, Adel der Bekleidung, Auswahl der Charaktere an den Köpfen der Personen, deren Vereinigung uns alle Alter des Lebens vor die Augen führt, Kraft des Tons, Schönheit des Pinsels, — Alles findet sich hier. Dieses Gemälde ist eine Art Compendium der Eigenschaften von Raphaels Talent. Einige Partien des Colorits haben etwas Schwülstiges in den Tönen der Zeuge, wodurch etwas Trockenheit entstanden ist. Jedoch ist der Totalanblick immer noch voll Harmonie, und zwar solcher Harmonie, daß ihr keins von den Opfern gebracht ist, welche andere Maler nur zu gewöhnlich darbringen, um diese Art Harmonie zu erreichen. Man hat über die Ausführung des Kopfes von Joseph allgemein die Bemerkung gemacht, daß derselbe mit der ganzen Leichtigkeit gemalt ist, welche man bei den Meistern des Colorits bewundert. Daher ist man auch geneigt zu glauben, daß, wenn Raphael länger gelebt hätte, er siegreich gegen die venetianische Schule gekämpft haben würde.

Dieses Meisterwerk, das im Jahre 1518 ausgeführt wurde, und die Verklärung Christi sind diejenigen Stücke, in denen Raphael, vorzüglich in der Oelmalerei, den höchsten Punkt seiner Vollkommenheit erreicht hat.

Uns dünkt, man kann die Fortschritte von Raphaels Talent oder die drei Zeitalter seines Malerlebens nach folgenden drei Werken bestimmen, welche den Lauf desselben in drei fast gleiche Abschnitte eintheilen:

1) Die Madonna, welche **la Giardiniera** heißt, vom Jahre 1507, würde ungefähr die Grenze seiner ersten Manier in der Oelmalerei bestimmen.

2) Die Madonna mit dem Fische, welche 1514 gemalt

wurde, würde den Uebergang von seiner zweiten Manier zur dritten bezeichnen.

3) Die Madonna des königlichen Museums zu Paris, von der wir eben gesprochen haben, vom Jahre 1518, der unbezweifelten Epoche seiner dritten Manier, ist Zeuge von einer Höhe seiner Kunst, über welche man kein anderes seiner Gemälde hinaussetzen kann.

Raphael stellt die antiken Gebäude Roms wieder her.

Raphael war, wie wir oben gesehen haben, im Monat August 1515 von Leo X. zum Baumeister von St. Peter ernannt. Ein Breve dieses Papstes, von demselben Monate des folgenden Jahres datirt, übertrug ihm die Oberaufsicht über alle Reste des Alterthums, sowohl über die Werke, deren Materialien zur Decoration der neuen Kathedralkirche dienen könnten, als auch über die Fragmente mit Inschriften, die es verdienten, aufbewahrt zu werden.

»Da Wir wissen (so lautet das Breve) [2]), daß auf allen Seiten sowohl diejenigen, welche zu Rom und in der Umgegend bauen, als auch diejenigen, welche Nachgrabungen anstellen, in den antiken Ruinen Marmorblöcke aller Art finden, so ertheilen Wir Euch, als oberstem Baumeister von St. Peter, die Oberaufsicht über alle Nachgrabungen und Entdeckungen von Steinen und Marmorblöcken, welche fernerhin zu Rom und in einem Umfange von 10 Miglien vorkommen werden, damit ihr das ankauft, was zum Bau des neuen Tempels passen wird.«

»In dieser Absicht befehlen Wir Jedermann, welchen Ranges er auch sei, sei er von Adel oder nicht, sei er mit Würden bekleidet oder von niederem Stande, Euch, als Oberintendanten, in Kenntniß zu setzen von jedem Steine, von jedem Marmor, den man in der von Uns bestimmten Strecke entdecken wird, indem Wir bestimmen, daß ein Jeder, der diesem Befehle nicht Folge leistet, mit einer Geldstrafe von 100 bis 300 Goldthalern belegt werde.«

»Da Uns außerdem berichtet ist, daß die Marmorarbeiter antike Marmorblöcke unvorsichtiger Weise anwenden und zersägen,

---

[2]) S. den Anhang Nr. 10.

ohne Rücksicht auf die darauf stehenden Inschriften zu nehmen, da dieselben doch oft wichtige Denkmäler für das Studium der Gelehrsamkeit und der lateinischen Sprache enthalten, so verbieten Wir allen Leuten dieses Gewerbes, irgend einen beschriebenen Stein ohne Eure Erlaubniß zu zersägen oder zu behauen, und verfügen, daß sie die oben bestimmte Strafe treffen soll, wenn sie sich nicht darnach richten.«

Paul Giova, ein Zeitgenosse Raphaels, sagt in der seinem Andenken gewidmeten lateinischen Lobrede, daß Raphael die Ueberbleibsel des alten Roms studirt und vermessen habe, so daß er das Ganze wieder hergestellt und den Baumeistern habe vor Augen darlegen können, **ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret** [3]).

Calcagnini, der noch bei Raphaels Lebzeiten schrieb, erzählt dasselbe, jedoch in weit emphatischern Ausdrücken: »Ich will nicht von der Kathedralkirche des Vatican sprechen, dessen Bau Raphael leitete, sondern vielmehr von der ganzen Stadt Rom, die durch ihn mit Hülfe der Schriftsteller, ihrer Beschreibungen und Erzählungen in ihren ehemaligen Zustand und in ihre erste Schönheit wieder versetzt ist. Deßhalb erregte er auch die Bewunderung des Papstes Leo X. und aller Römer in einem solchen Grade, daß ein Jeder ihn als eine Art Gottheit betrachtet, die vom Himmel herabgestiegen ist, um die ewige Stadt wieder in ihrem antiken Glanze zu zeigen.... **Ut quasi coelitus demissum numen, ad aeternam urbem in pristinam majestatem reparandam, omnes homines suspiciant**« [4]).

Wenn wir auch zugeben, daß der Ton der Lobrede diese Schriftsteller habe veranlassen können, mit einiger Uebertreibung eine Unternehmung zu rühmen, welche durch ihre Neuheit sehr bemerkenswerth war, so bleibt doch erwiesen, daß Raphael, der, wie wir oben gesehen haben, sogar Zeichner nach Griechenland schickte, in einem allgemeinen Grundrisse alle antiken Gebäude Roms aufgenommen hatte, eine Arbeit, welche nachher den Inhalt einer großen Anzahl von Werken geworden ist, und dem die

---

[3]) S. Tiraboschi, Stor. del. letterat. ital. Tomo ultimo.

[4]) Coel. Calcagnini, Opera aliquot. Basileae, 1544. Vrgl. den Anh. Nr. 12.

Architekten der folgenden Zeitalter sehr oft ihre Kenntnisse und Kräfte gewidmet haben. Dies muß um so viel wahrscheinlicher sein, da er damals sich genöthigt sah, die Architektur weit specieller zu studiren, und da er in seiner zahlreichen Schule jeden zur Ausführung einer solchen Arbeit nöthigen Beistand fand.

Seitdem muß die vom Herrn Francesconi vorgetragene Meinung [5]) mehr Wahrscheinlichkeit erlangen, nämlich daß ein Brief oder ein an Leo X. gerichteter Bericht, der Balthasar Castiglione zugeschrieben wurde, weil man ihn nach seinem Tode unter seinen Papieren fand, wenigstens seinem größten und wichtigsten Theile nach Raphaels Werk sei.

Man kann sich nicht enthalten, dieses zu glauben, wenn man in diesem von Zeichnungen begleiteten Berichte eine Auseinandersetzung von Erwägungen, Entwürfen, graphischen Arbeiten liest, welche nur von einem Künstler herrühren, und nicht dem Verfasser des »Cortigiano« zugeschrieben werden können, der dieses berühmte Werk im Jahre 1518 zu Rom abfaßte. So sehr er auch ein Freund der Künste und Raphaels war, konnte er doch nicht mit dem Messen von Ruinen, mit der Aufnahme von Plänen sich beschäftigen, und sich sogar mit der Anzeige der alten Straßen abgeben.

Wie könnte man auch glauben, daß der Papst Leo X. eine solche Arbeit Balthasar Castiglione aufgegeben hätte, der damals noch mit der Ausgleichung der zwischen dem heiligen Stuhle und dem Herzogthume Urbino obwaltenden Streitigkeiten beschäftigt war, und nicht vielmehr seinem Baumeister und Conservator der Antiken, Raphael? Warum sollte man jenes annehmen, da doch der Verfasser des in Rede stehenden Briefes oder Berichtes mit eigenen Worten sagt, daß der Papst ihm befohlen habe, das alte Rom, so weit dieses nach den vorhandenen Ueberbleibseln möglich wäre, zu zeichnen: Essendo mi adunque comandato da Vostra Santita, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscer si puo per quello che oggidi si vede, etc. [6])

Gewiß kann es nicht Castiglione gewesen sein, der in einem

---

[5]) S. den Artikel Castiglione in der „Biographie universelle".

[6]) S. Conjettura che una lettera, etc. Francesconi. Roma, 1799. pag. 54.

besondern Berichte an den Papst das Verfahren beschrieben hatte, das angewandt worden sei, um die Pläne aufzunehmen und die geometrischen Aufrisse der antiken Gebäude zu zeichnen: **Resta che io dica il modo che ho tenuto in misurar gli** [7]).

In diesem langen Briefe kommt endlich eine Stelle vor, die zu Gunsten der Meinung, welche Raphael für den Verfasser hält, entscheidend ist; es ist diejenige, wo der Verfasser seinen Schmerz über die Beschädigungen ausdrückt, welche die antiken Denkmäler unaufhörlich zu seiner Zeit erlitten, und wo er deßhalb diejenigen Denkmäler anführt, welche er seit weniger als elf Jahren, die er, wie er sagt, in Rom ist, hat zerstören sehen; **che poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno** [8]). Diese Nachricht ist von hohem Werthe, weil man sie auf Castiglione gar nicht beziehen kann, wenn man einerseits weiß, daß er bei dem unruhigen Leben, welches er führte, nicht so lange Jahre in Rom wohnen konnte, und andererseits sieht man, daß der Zeitpunkt der in Rede stehenden Arbeit ins Jahr 1518 oder 19 fällt, wo Raphael gerade elf Jahre in Rom gewesen war, indem er 1508 dahin kam.

Wir müssen also, da die Wiederherstellung der alten Denkmäler in Zeichnungen nach den einstimmigen Angaben der Zeitgenossen nur Raphaels Werk sein kann, schließen, daß der Bericht über diese Arbeit, der mit Zeichnungen begleitet ist und dem Papste Leo X. überreicht werden sollte, auch von ihm verfaßt sein muß, insofern er die Facta, die Belehrungen, Nachforschungen und Erwägungen betrifft, welche sich auf die Kunst oder af die Bauart beziehen.

Aber wie konnte man den Text dieses Berichtes in Gestalt eines Briefes bei Balthasar Castiglione nach seinem Tode finden? Darüber läßt sich mehr als eine Hypothese aufstellen. Zuerst konnte Castiglione eine Copie davon besitzen. Und sollte man nicht auch vermuthen können, daß das Original-Manuscript ihm von dem Papste selbst überschickt, oder in seinen Händen geblieben wäre, indem er auf Gelegenheit wartete, davon Gebrauch zu machen? Diese Gelegenheit konnte durch viele Ursachen verzögert

---

7) **Ibid. pag. 62.**
8) **Ibid. pag. 53.**

werden, vorzüglich wenn man erwägt, daß Raphaels Tod kurze Zeit nachher erfolgte. Noch wahrscheinlicher endlich ist es, daß Raphael, weil er in dieser Schrift allein in seinem Namen über eine so wichtige Sache und zu einer solchen Person sprechen sollte, die Schrift Castiglione zur Durchsicht anvertraut habe.

Wie gebildet Raphael auch sein mochte, und welch eine gute Meinung auch einige seiner Briefe von seiner Fähigkeit, sich schriftlich auszudrücken, hervorbringen, so muß man doch annehmen, daß er in dieser Schrift wohl einen großen Apparat darlegen wollte. In der That findet man darin auf mehr als einer Seite mehre in jenem metaphorischen Pomp geschriebene Stellen, welcher den Charakter des Styls seiner Zeit ausmachte. Man kann also mit Grund annehmen, daß der berühmte Schriftsteller die einfache und zugleich etwas technische Darstellung der durch einen Künstler beschriebenen Arbeiten mit einer gesuchten Diction würzte.

Wir können diesen bisher wenig beachteten Theil von Raphaels Arbeiten über die antiken Denkmäler Roms nicht verlassen, ohne eine Stelle aus der Vorrede des Andreas Fulvius zu seinen »Antiquitates Urbis« [9]), die sieben Jahre nach Raphaels Tode herauskamen, zu erwähnen: »Ich habe mich bemüht,« schreibt derselbe, »die antiken Ueberbleibsel Roms von der Zerstörung zu retten, und sie nach den Autoritäten der Schriftsteller wiederherzustellen; und ich habe in jedem Quartier die alten Denkmäler studirt, welche Raphael von Urbino nach meiner Angabe wenige Tage vor seinem Tode gemalt hatte (penicillo pinxerat).«

Die für die Tapeten im Vatican von Raphael ausgeführten Cartons.

Flandern besaß damals berühmte Tapeten-Manufacturen, und diese Art Industrie war zu einer solchen Vollkommenheit gediehen, daß sie alle Effecte der Malerei mit großer Genauigkeit wieder hervorbringen konnte. Das mechanische Verfahren dieser Art von Copien hat in mehr als einer Beziehung späterhin in Frankreich in der Manufactur der Gobelins-Tapeten durch die Anwendung von Färbestoffen eine solche Vervollkommnung erfahren, daß die Arbeit der Nadel mit der Arbeit des Pinsels wetteifert. Jedoch wurden Raphaels Ideen mit dem Charakter seines Styls

[9]) Antiquit. Urbis per Andr. Fulvium Antiquarium etc., 15. Febr. 1527.

und seiner Compositionen von den flamändischen Arbeiten so glücklich wiedergegeben, daß man es wirklich in Zweifel ziehen kann, ob sein Genie zu einer andern Zeit und an einem andern Orte bei demselben Verfahren eine seiner Originalität so würdige Art von Uebersetzung hätte finden können.

Leo X., der die bedeutenden Kosten flandrischer Tapeten nicht scheute [10]), kam auf die glückliche Idee, Raphael den Auftrag zu geben, daß er mit denselben seine unschätzbaren Ideen verbinden möchte. So verdankt man jene prachtvolle Reihe großartiger Compositionen, welche unter dem Namen der Cartons von Raphael bekannt sind.

Als wir von den Frescogemälden des Vatican sprachen, hatten wir schon Gelegenheit zu erklären, was man unter Carton zu verstehen habe. Seinem Gegenstande nach betrachtet, ist Carton, wie wir gesagt haben, für die Malerei dasselbe, was für die Bildhauerkunst das Modell von Thon oder von jedem andern Stoffe ist. Der Maler braucht nicht immer den Carton, wonach er sich bei der Ausführung des Frescogemäldes richten will, zu coloriren. Es finden sich noch Fragmente von einigen Cartons Raphaels zu den Frescomalereien im Vatican, welche nur einfach vorgezeichnet und durch Schraffirungen hervorgehoben sind. Das kommt daher, daß der Maler, welcher seine Zeichnung selbst ausführen und auf den Anwurf der Mauer übertragen will, schon in einer colorirten Skizze oder in seiner Einbildungskraft das System von Effecten und die Farben, welche sein Vorwurf nöthig hat, vorläufig bestimmt hat.

So konnte es sich nicht mit den Cartons verhalten, die dazu bestimmt waren, auf Tapeten dergestalt copirt zu werden, daß dieselben eine Nachahmung der Malerei enthielten; deßhalb mußte der Maler sie mit der größten Sorgfalt coloriren. Wir hatten, um dies zu bestätigen, die Versicherung Vasari's gar nicht nöthig [11]); aber was er hinzufügt, ist für uns von noch höherem Werthe: »Diese Cartons,« fährt er fort, »wurden alle von Raphael selbst ausgeführt, **tutti di sua mano.**« Man wird in der Folge sehen, ob dies gar keine Ausnahme erlitt; es ist denn doch

---

[10]) Er verwendete darauf 70,000 Thlr.

[11]) **Vasari, Vit. di Raff. pag. 213.**

immer ausgemacht, daß, wenn man auch einige findet, welche durch die Verschiedenheit der Manieren die Mitwirkung mehrer Hände verrathen, man doch genöthigt ist, es anzuerkennen, daß außer der Erfindung aller Compositionen, welche nur Raphael beigemessen werden kann, auch die Ausführung mehrer von diesen großartigen Compositionen ihm zugeschrieben werden muß.

Eine solche Gattung von Arbeit mußte für ein so fruchtbares Genie, für ein so leicht und schnell arbeitendes Talent einen großen Reiz haben. Wenn die Ideen jedes Vorwurfs einmal festgestellt sind, so paßt keine andere Art von Arbeit so sehr zu dieser Art improvisirender Ausführung, welche weder die Malerei in Oel, noch selbst die **al fresco** zulassen.

Diese Cartons sind mit Wasserfarben gemalt; die Farben dazu werden erst in Wasser abgeklärt, und dann mit Leim, Gummi oder einer andern klebrigen Feuchtigkeit verbunden, welche sie zugleich bindet und ihnen die Fähigkeit mittheilt, auf dem Grunde, worauf man sie aufträgt, festzukleben. Aus dieser Farbenbereitung entsteht eine Malerei, die im Allgemeinen von einem hellen und heitern Effecte ist, mag man nun die Tinten glatt lassen, oder durch mehr oder minder vervielfachte Schraffirungen die hellen und Schattenstellen überarbeiten. Die Behandlung dieses Verfahrens erfordert Kühnheit, und führt den Maler dahin. Diese Kühnheit entspringt aus der Gewißheit, daß der Maler etwa gemachte Fehler weit leichter verbessern kann, als es bei der Malerei in Oel geschehen kann.

Als Raphael seine Cartons ausführte, was in den beiden letzten Jahren seines Lebens geschehen sein muß, stand er in der ganzen Kraft seines Alters und seines Talents. Wenn man die Compositionen in Beziehung auf die Großartigkeit der Gedanken, auf die Kraft der Zeichnung des Styls und des Ausdrucks betrachtet, so sieht man sich genöthigt, darin einen neuen Beweis des natürlichen Fortschreitens zu erblicken, welches man in der Reihefolge seiner Werke bemerkt. Hier hat er sich in der That über sich selbst erhoben. Ja, wir müssen es fest behaupten, die Sammlung dieser merkwürdigen Compositionen muß für die Krone nicht nur von Raphaels Erzeugnissen, sondern aller Erzeugnisse des modernen Genius der Malerei erklärt werden.

Um sich eine vollkommen richtige Idee davon zu machen, muß man in Gedanken die sieben großen Original-Cartons dieser Sammlung, welche wir selbst mehr als einmal in England bewundert haben, mit den prachtvollen Tapeten vergleichen, deren imposante Reihe zu Rom aufbewahrt wird. Durch diese Zusammenstellung ergänzt man jene große Zahl von Compositionen, und die Einbildungskraft kommt dahin, die Gesammtheit der Eindrücke aufzufassen. So wird es uns glücken, auf den Tapeten den Werth der Originalität, der aus den obgleich etwas verblichenen Zügen der Cartons schimmert, gleichsam zu erblicken, und auf der andern Seite auf die Cartons den Glanz der Arbeit und die mit dem Stoffe der Tapeten verbundene Pracht überzutragen.

Diese Tapeten, welche jetzt als eine classische Sammlung Gegenstände des Studiums im Vatican bilden, waren von Leo X. dazu bestimmt, Säle zu verzieren, deren Oberflächen unter einander nicht gleich waren. Daher kommt es, daß sie in der Dimension unter sich etwas verschieden sind. Vier Stücke zumal sind um die Hälfte schmäler als die übrigen, nämlich: die Ermordung der Kinder zu Bethlehem, ein in zwei Hälften abgetheilter Vorwurf; die Jünger zu Emmaus, und Jesus, wie er der Magdalena erscheint. Die neun andern Vorwürfe, wie die vorigen in übernatürlicher Größe gemalt, sind: die Anbetung der Magier; das Hinabfahren des heiligen Geistes; der Fischzug Petri; Jesus Christus, wie er dem heil. Petrus die Schlüssel übergiebt; Paulus, wie er den Elymas blind macht; Petrus und Johannes, welche im Tempel einen Lahmen heilen; Ananias, von Paulus mit dem Tode bestraft; Paulus und Barnabas zu Lystrå; Paulus, wie er zu Athen predigt.

Die sieben letztern unter diesen Vorwürfen sind diejenigen, deren Cartons die königliche Galerie zu Hamptoncourt in England zieren, und man muß gestehen, daß, wenn es erlaubt ist, nicht sowohl unter den Werken Raphaels, sondern unter den von seinem Pinsel in dieser zahlreichen Reihefolge behandelten Vorwürfen eine Auswahl des Vorzüglichsten vorzunehmen, — das Schicksal wirklich diejenigen aufbewahrt zu haben scheint, welche mit dem größten Reichthume der Composition auch die größte

Erhabenheit des Gedankens, des Styls und des Ausdrucks verbinden.

Richardson, ein Kenner und scharfsinniger Kritiker, der vor länger als hundert Jahren über diese Cartons schrieb, die er vor Augen hatte, und deren Farben damals noch mehr Glanz haben konnten, als es jetzt der Fall ist, — Richardson trägt kein Bedenken, denselben über allen Werken Raphaels, und insbesondere über den Frescogemälden im Vatican ihren Platz anzuweisen. In seine Vergleichung der Galerie zu Hamptoncourt mit den Sälen, die wir beschrieben haben, mögen sich immer einige Beweggründe eingemischt haben, die durch ein patriotisches Vorurtheil eingeflößt waren. Einige dieser Gründe scheinen uns auch auf Erwägungen zu beruhen, die der Kunst ein wenig zu fern liegen. Bei Vergleichungen dieser Art muß die Kritik zu absolute Schlußfolgen vermeiden, so zahlreich und verschieden sind die Elemente des Maßstabes, der zu solchen Vergleichungen dient.

So räumen wir es Richardson gern ein, daß die Auswahl, welche Raphael auf seinen Cartons aus den wichtigsten und rührendsten Zügen der Religionsgeschichte getroffen hat, für jeden Christen ein weit höheres Interesse hat, als die Auswahl der in den Stanzen des Vatican gemalten Vorwürfe. Sollte das jedoch in Hinsicht der Kunst und der Malerei ein peremptorischer Grund sein, um ihnen den Vorrang einzuräumen? Kann man bei einer Frage, wo es allein auf Geschmack und Theorie ankommt, sich entschließen, die Malereien in den Sälen für minder vorzüglich zu erklären, weil die Vorwürfe derselben allgemeine Darstellungen aus der Wissenschaft und Geschichte sind, die für uns weniger Interesse haben? Man fühlt wohl, wohin ein solches System der Würdigung führen würde, wenn es bei allen Werken der antiken oder modernen Kunst als Maßstab angelegt werden sollte.

Könnte man nicht, wenn es nöthig wäre, das Resultat von Richardson's Vergleichung zu widerlegen, auch zu Gunsten der Säle im Vatican anführen, daß die Vorwürfe, mit denen sie Raphael ausgeschmückt hat, den Vorzug haben, daß man hier Vorwürfe aus allen Gattungen, theologische, philosophische, allegorische und historische findet?

Vielleicht giebt es auch in den Gemälden dieser Säle einen andern Punkt, der in Bezug auf Kunst und auf Raphael von Interesse ist. Wir haben dargethan, daß sein Talent sich in denselben unter verschiedenen Formen und auf verschiedenen Stufen zeigte. Wenn man hier die Früchte seines Genie's in der frühen Reife einer naiven Wahrheit betrachtet hat, kann man die stufenweise Entwickelung verfolgen, und einen Fortschritt an Geschicklichkeit bewundern, der mit der Wichtigkeit der Vorwürfe zuzunehmen scheint.

Aber wir werden ganz und gar mit Richardson's Meinung übereinstimmen, wenn wir die Cartons, abgesehen von dem Verfahren der Malerei und von jedem andern Umstande, beurtheilen sollen; wir meinen, einzig und allein als Werke des Genie's ihres Urhebers, als Zeugnisse der gewaltigsten Erfindung und vollkommensten Ausführung, wohin Raphael in seinen beiden letzten Jahren gekommen war, kurz als das Werk, an welchem er den meisten persönlichen Antheil gehabt zu haben scheint.

Wir haben schon darauf aufmerksam gemacht, daß ungeachtet der Behauptung Vasari's, mehre Compositionen auf mehren Cartons verschiedene Manieren darbieten, welche darthun, daß Raphael die Hülfe einiger seiner Mitarbeiter dabei in Anwendung brachte. Vorzüglich ist Guilio Romano's Manier unverkennbar. Dieselbe ist um so leichter zu unterscheiden, da man eine große Anzahl von Werken hat, welche nach Raphaels Tode von ihm gezeichnet und ausgeführt worden sind. Nun sieht man aus diesen letzteren, daß Guilio Romano in dem Charakter seiner Zeichnung etwas weniger Wahres hatte, das oft über das Großartige hinausgeht. Dazu muß man bemerken, daß seine Manier zu malen und zu coloriren etwas schwerfällig war, und nur zu sehr ins Dunkle übergeht. Man hat also Grund, die Ausführung derjenigen Cartons als von Raphaels Hand herrührend zu betrachten, deren Zeichnung zugleich am reinsten und wahrsten ist; ferner diejenigen, welche, wie man gewöhnlich zu sagen pflegt, am wenigsten Ansprüche machen, und endlich diejenigen, deren Colorit die einfachste Wirkung haben und deren Ausdruck in den Charakteren am kräftigsten sind, d. h. jene wahre Kraft besitzen, welche nicht übertrieben erscheint.

Dahin scheinen uns die ersten vier Cartons zu gehören, die wir zuerst besonders erwähnen werden. Wir sagen erwähnen; denn die Beschreibung und Zergliederung aller dieser Compositionen könnte leicht den reichlichen Stoff eines langen und bändereichen Werkes ausmachen.

Jesus, wie er dem heil. Petrus die Schlüssel übergiebt. — Gest. von Dorigny.

Einer von den Cartons, die die reinste Zeichnung, den meisten Effect und das reinste Colorit haben, ist sicherlich derjenige, welcher Jesum darstellt, wie er dem heil. Petrus die Schlüssel übergiebt, und ihm die Heerde, welche er ihm anvertraut, bildlich zeigt mit den Worten: **Pasce oves meas.**

Raphael hat, vorzüglich in der großartigen Manier, wenig Vorwürfe behandelt, von denen man nicht die einzelnen Theile oder die ersten Ideen als Versuche fände, welche er mitunter Gelegenheit hatte, in kleineren Räumen anzuwenden. Die Vergleichung dieser Wiederholungen giebt uns einigen Beweis von seiner erstaunlichen Leichtigkeit im Verändern desselben Vorwurfs, und von seiner Fähigkeit, seine Erfindungen zu vervollkommnen.

Der Vorwurf des **Pasce oves meas**, von welchem man eine Wiederholung in Friesmanier in der Folge von Bordüren findet, welche die Tapeten begrenzen, scheint die Skizze des Cartons gewesen zu sein; und dennoch findet sich in der ganzen Composition nicht eine einzige Figur, welche mit denen auf der Skizze Aehnlichkeit hat. Es findet sich hier keine Andeutung, kein Gedanke, der nicht besser und großartiger ausgeführt wäre. In den Draperien findet mehr Breite, in der Anordnung mehr Bewegung, in den Gruppen mehr Mannichfaltigkeit statt. Die verschiedenen Gefühle der Apostel scheinen nach dem besondern Charakter eines Jeden ausgewählt zu sein, und lassen denselben auch hervortreten. Der allgemeine Ausdruck sowohl der ganzen Scene, als auch jeder Person ist der einer religiösen Ruhe; die Zeichnung und Ausführung entsprechen durch ihre Reinheit der edlen Einfachheit des Vorwurfs, und der reizenden Lage des Orts, wo die Scene sich zuträgt. Dies ist auch eins von den Werken, aus denen man ersieht, daß Raphael ein geschickter Landschaftsmaler hätte werden können.

Ananias, von Petrus vom Schlage gerührt. — Gest. von G. Audran.

Dieser Vorwurf scheint uns unter den sieben Cartons zu Hamptoncourt auch einer von denen zu sein, die von Raphael allein gemalt sind. Außer den angeführten Merkmalen, welche in dem Auge des Kenners aus der Verschiedenheit der Ausführung hervorgehen, könnte man auch wohl den natürlichen Vorzug anführen, welchen der Künstler dem einen oder dem andern Vorwurfe geben mochte, dessen Ausführung er sich dann selbst vorbehielt. Nun liegt es außer Zweifel, daß der Vorwurf dieses Cartons alle die Vorzüge zusammenfaßt, die das Genie des wahren Malers erkennen lassen.

Unter allen diesen Vorzügen, die das poetische Talent des Malers ausmachen, ist ein sehr seltener, der darin besteht, daß er für jede Scene das moralische Costüm auswählt, oder den moralischen Charakter des Vorwurfs trifft. Dieser Vorwurf fällt nun in der Gruppe der Apostel sogleich in die Augen. Nirgends erscheinen uns diese Fischer, welche ihre Netze verlassen haben, um die himmlischen Missionaire des Evangeliums zu werden, in einem Charakter, der aus so viel Einfachheit und göttlicher Autorität gemischt ist. Petrus scheint unter ihnen derjenige zu sein, welchen der Herr zum Haupte dieser geistlichen Gesandtschaft gewählt hat. Er ist es, den der heilige Geist zum Organe des gegen Ananias auszusprechenden Todesurtheils macht. Die strenge Symmetrie seiner Stellung und Kleidung, die Strenge seines Blicks und seiner Physiognomie, die ruhige, aber energische Action seiner Gesten, — Alles hat das Gepräge der Inspiration, Alles verkündigt den Vermittler der göttlichen Rache. Soll ich noch sagen, daß man ihn die Worte: »Du hast den heiligen Geist belogen!« aussprechen sieht oder hört? Er hat sie gesprochen und die Strafe erfolgt sofort. Der nahe bei Petrus stehende Apostel hebt den rechten Arm auf, und sein zum Himmel zeigender Finger erklärt, wo das Todesurtheil gesprochen sei.

Nichts ist glücklicher gewählt für die Erklärung des Vorwurfs und für den malerischen Effect des Ganzen, als der Umkreis jener Erhöhung, wo die Gruppe der Apostel sich erhebt, deren Hintergrund, ärmlich und einfach wie sie, keine andere Verzierung hat, als die Falten eines aufgehangenen Stoffes. Dies

ist das zum Empfange, wie zur Vertheilung der Almosen bestimmte Local.

Der Vorwurf konnte nicht besser dargestellt werden, als es hier in Beziehung auf Ort, Zeit und Personen geschehen ist. Auf der Seite der Estrade sieht man verschiedene Christen ankommen, von denen die Einen Geld bringen, die Anderen mit verschiedenen Effecten und Waaren beladen sind, um diesen Tribut zu den Füßen der Apostel niederzulegen. Auf der andern Seite geschieht die Vertheilung an Diejenigen, welche außerhalb der die Erhöhung umfassenden Balustrade warten. Zwei Apostel haben den Vorsitz bei der Vertheilung; der eine hält einen Beutel mit Münze, der andere hat daraus das Geld genommen, welches er dem Manne hinzählt, der die Hände ausstreckt und noch um Almosen zu bitten scheint.

Die Mitte der Scene auf dem Vordergrunde nimmt die Figur des vom plötzlichen Tode getroffenen und zur Erde gefallenen Ananias ein. Nicht genug kann man hierbei die Art und Weise bewundern, wie die Lage dieses Menschen seinen Fall erklärt. Man kann sich nicht irren; die Ursache desselben war plötzlich und gewaltsam: Alles, und auch der Ausdruck des Kopfes, offenbarte die Wirkung derselben. Raphael allein besaß das Geheimniß, auch bisweilen das Successive in einer Handlung auszudrücken, wovon doch die Malerei nur einen flüchtigen Augenblick festhalten kann. Wenn man eine zur Erde gefallene Figur dargestellt sieht, so kann uns der Maler nicht darstellen, wie lange sie daliegt, und wie lange sie in der gegenwärtigen Stellung bleiben wird. Jeder Andere würde die Figur sich auf eine Hand haben stützen lassen; aber hier ist die Hand so umgekehrt, daß der Körper sich auf die Faust stützt, eine Stellung, welche nicht von Dauer sein kann; daraus ersieht man nun, daß es nur noch einen kurzen Moment dauern kann, bis der Körper völlig ausgestreckt da liegt.

Die beiden Personen hinter Ananias haben vom Maler den Auftrag bekommen, dem Beschauer, so viel es durch Pantomime möglich ist, das Verbrechen zu erklären, das so eben bestraft ist. Der Eine wirft durch die Geberde, welche auf die Apostel hinweist, dem Ananias vor, daß er sie habe hintergehen wollen; der Andere läßt durch eine Stellung seines Körpers und durch die

Bewegung seiner Arme, deren Ausdruck wahrhaft sprechend ist, die Worte hören: »Du hast betrogen, jetzt hast Du nur Deinen verdienten Lohn empfangen.« Der Schrecken, den dieses plötzliche Strafgericht hervorbringt, wird mit überraschender Energie in der Figur des jungen Menschen dargestellt, der vor Schreck zurücktritt. Aber wer durch Worte solche Schönheit beschreiben wollte, der würde die Grenzen verkennen, welche der Rede von Natur gesteckt sind. Es ist für unseren Zweck hinreichend, wenn unsere Worte diese Composition denen ins Gedächtniß zurückrufen, welche das Original selbst oder einen Kupferstich davon kennen, und wenn sie bei denjenigen, welche noch keine Idee davon haben, die Lust erregen, sie kennen zu lernen.

Paulus und Barnabas in der Stadt Lystrâ. — Gest. von G. Audran.

Dies ist auch noch eine von den Compositionen, in denen Raphael durch die Kunst, den behandelten Vorwurf verständlich zu machen, allen Malern überlegen ist. Diese Kunst besteht darin, daß er unter allen Umständen einer Handlung diejenigen auswählt, welche sie den Augen am besten erklären, indem er gewisse besondere Umstände darstellt, vermittelst denen das darzustellende Factum für unsern Geist die größte Deutlichkeit erhält. Viele Schriftsteller, sagt Lanzi [12]), führen als Beweis und als Beispiel dieser Eigenschaft Raphaels die Tapete oder den Carton an, welche Paulus und Barnabas in der Stadt Lystrâ darstellen.

Das Wunder der Heilung des von Geburt an lahmen Menschen, dem die Apostel den Gebrauch seiner Beine wiedergegeben hatten, hat die Lystrâenser in Erstaunen gesetzt. Sie betrachten Beide als Götter, und schicken sich an, ihnen ein Opfer darzubringen. Man sieht also auf der einen Seite des Gemäldes die Menge, welche Opferthiere herbeischleppt. Der Altar und Opferpriester, Alles ist bereit; das Beil des Opferpriesters ist schon aufgehoben. Aber mitten im Gedränge erblickt man eine Person, deren vorgeschobene Hand sich der Vollziehung des Opfers zu widersetzen scheint. Es ist einer von den Jüngern, den die Apostel abgesandt hatten, um das Opfer zu verhüten. Auf der andern Seite erblickt man auf den Stufen eines Tempels

[12]) Lanzi, Stor. Pittor. tom. II. p. 80.

Paulus, der voll Unwillen gegen die Abgötterei protestirt. Er wendet das Haupt ab und zerreißt seine Kleidungsstücke. Es giebt nichts Edleres und Bedeutungsvolleres, als der Ausdruck dieser Figur, mit welcher auf eine höchst geschmackvolle Weise die des heil. Barnabas contrastirt, der hinter Paulus stehend, die Hände faltet, und den Himmel anfleht, die anstößige Scene zu verhüten.

Was sich hier aber vorzüglich der Aufmerksamkeit einer sinnreichen Kritik empfiehlt, das ist die Kunst, mit welcher Raphael in dieser Composition das allgemeine Factum der Versammlung, und das besondere Factum, welches die Ursache davon ist, zu vereinigen gewußt hat, was doch sonst bloß ein Vorrecht der Erzählung zu sein scheint. Dieses Factum oder diese Veranlassung ist das Wunder, welches wir erwähnt haben.

Aber wie konnte dieses bewirkte Wunder gleichsam den Augen erzählt werden?

In der That, der Zuschauer muß durch das Gemälde selbst erfahren, was diesen abgöttischen Enthusiasmus der Menge hervorgebracht hat. So sieht man also auf dem Vordergrunde bei dem Stiere, den man opfern will, die Figur des geheilten Lahmen, wie er dankend die Hände nach seinen Wohlthätern hin ausstreckt.

Aber die Malerei mußte auch die vorher stattgefundene Schwäche und das Factum ihres Verschwindens anzeigen. Was den ersten Punkt betrifft, so erfährt man jenen Umstand sogleich durch die beiden Krücken, auf die sich der Lahme vor seiner Heilung stützte, und die jetzt vor seinen Füßen auf der Erde liegen. Was den zweiten Punkt, die Heilung, betrifft, so hat der Maler den Hergang dieser Begebenheit auf folgende Weise den Augen des Beschauers dargestellt. Er führt in seiner Composition einen ungläubigen Greis auf, welcher an dem Wunder zweifelt, und sich mit vieler Zurückhaltung dem Armen nähert, den er von seiner Geburt an als Lahmen gekannt hat. Mit neugieriger Miene hebt er den Rand seiner Kleidung auf, um sich zu überzeugen, daß die Beine auch wirklich wieder gerade geworden sind. Alles ist an dieser Figur sprechend: die rechte Hand bewegt sich mit

der vorsichtigen Neugierde eines Zweifelnden, während die linke die Ueberraschung ausdrückt.

Man würde kein Ende finden, wollte man in dieser Composition alle verschiedenen Charaktere, Gesinnungen, Empfindungen, die man ausgesprochen findet, aufzählen und bewundern. Bei Einigen entdeckt man Anbetung und Ehrfurcht, bei Anderen versteckten Haß. Der Unglaube mit seinem ganzen einfältigen Stolze lagert sich auf der Stirn des Greises, der die Composition schließt. Raphael, welcher es verstand, die edelsten Formen darzustellen, zeichnet sich auch darin aus, das Ideal des Unedlen wiederzugeben; davon zeugt der Bettler von Profession auf dem eben beschriebenen Gemälde; dafür zeugen auch die beiden Lahmen in der Composition eines andern Cartons, von dem wir bald reden werden.

Paulus, wie er zu Athen predigt. — Die Zeichnung ist von M. Antonio gestochen.

Der Vorwurf des heiligen Paulus, wie er zu Athen oder zu Ephesus predigt, hat Raphael mehr als einmal beschäftigt. Ueber diesen Vorwurf finden sich noch mehre Zeichnungen von ihm, welche gleichsam die Vorläufer zu der großen und schönen Composition des Cartons zu Hamptoncourt sind, einer Arbeit, in welcher Alles von Raphael selbst ausgeführt zu sein scheint. Hier zeigt sich in der That jener Charakter der Weisheit und Breite, der Einfachheit und des Reichthums, der Größe und der Eleganz, wie er seiner Zeichnung eigenthümlich war, im höchsten Glanze. Die Federzeichnung von dieser Predigt des heil. Paulus, welche von M. Antonio gestochen ist, hat diesem Carton zur Grundlage gedient.

Immer sinnreich in der Wahl des Locals, welches jede Scene erfordert, hat Raphael in dieser einen von schönen Gebäuden umgebenen Raum gewählt. Der Vordergrund, den die Stufen eines Tempels bilden, worauf der Apostel steht, bewirkt für ihn eine Art Estrade oder Bühne, um welche herum die Zuhörer im Kreise versammelt sind, deren Massen sehr glücklich in stehende und sitzende Gruppen vertheilt sind. Diese Anordnung, welche den heiligen Redner isolirt und ihn auf den Vordergrund des Gemäldes stellt, giebt seiner ganzen Person eine verhältnißmäßige

Größe, welche die Ueberlegenheit seiner imponirenden Rede noch mehr ins Licht stellt.

Jede Composition muß dahin streben, für die Augen angenehme Beziehungen zwischen den Theilen und dem Ganzen hervorzubringen. Der Künstler erlangt diese, indem er die Gruppen und ihre Verbindung der Harmonie der Linien oder dem sogenannten malerischen Effect unterordnet. Diese schöne Uebereinstimmung, welche die Sinne fesselt, und die Raphael in höherem Grade besaß, als alle übrigen Maler, ist jedoch in seinen Werken nach dem Urtheile einer höhern Kritik nur ein untergeordnetes Verdienst. Ja, bei ihm findet eine Ordnung noch künstlerischerer Combinationen statt; man kann bei seinen Gemälden nicht nur von den Bewegungen und der Action einer jeden Person Rechenschaft geben, sondern auch von dem, was eine jede empfindet und denkt. Man könnte sagen, daß bei ihm auch die Ideen und Empfindungen Zusammenstellungen, Contraste und Gruppen bilden, wie die Körper.

Man unterscheidet in dem Kreise der Zuhörer des Paulus gleichsam fünf Gruppen von verschiedenen und einander entgegengesetzten Gemüthsstimmungen, deren wechselnder Ausdruck alle Arten von Richtungen des Geistes anzeigt.

Hinter dem Apostel sind drei Personen zusammengestellt, deren Haltung und Physiognomie nur eine kalte Bewunderung kund geben. Die zweite Gruppe von Menschen sitzt in der Nähe des Redners und zeigt durch die unter ihnen herrschende Bewegung an, daß zwischen ihren Meinungen ein Kampf stattfindet. Dann kommt eine Gruppe, an deren Spitze eine Person steht, deren Stellung Aufmerksamkeit, und der leicht nach der Seite geneigte Kopf eine bis zur Rührung gehende Ueberzeugung offenbart; dies ist der Glaube, der aus dem Herzen kommt. Ganz nahe dabei stehen Greise mit kahlem Haupte; der eine von ihnen hat die Hände und den Kopf auf seine Krücke gestützt und hört zu, jedoch mit der Miene der Verhärtung; sein Nachbar fürchtet offenbar, sich überzeugen zu lassen. Die leidenschaftliche Bewunderung und die vollkommenste Ueberzeugung liest man am deutlichsten in der Figur eines Mannes, welcher am andern Ende des Gemäldes mit einer Frau zusammengestellt ist.

Der wunderbare Fischzug. — Gest. von Dorigny.

Wenn man behauptet, daß die Cartons zu den Tapeten von Raphael eigenhändig gemalt seien, so würde man in Rücksicht seiner vielen Beschäftigungen und Zerstreuungen zu viel behaupten, wenn man meinte, daß, nachdem er sie skizzirt, er nun einige ganz allein ausgeführt und an andern mehr oder weniger mitgearbeitet habe. Selbst bei denen, deren Ausführung er sich vorbehalten hatte, muß man annehmen, daß er den Pinsel einiger seiner Schüler bei den verschiedenen und zahlreichen Nebenpartien in Thätigkeit setzte. So wird eben jener Johann von Udine, der in den Logen des Vatican und in der Farnesina die Blumen, Früchte und Thiere malte, in den Carton des wunderbaren Fischzuges das Wasser, den Himmel, die Landschaft und jene Wasservögel gemalt haben, welche den Vordergrund verschönern.

Obgleich weniger zahlreich an Figuren, weniger reich an Bewegung und Handlung, weniger dramatisch in ihrem Vorwurfe, bietet die Scene des wunderbaren Fischzuges in den Stellungen der Fischer die schönsten Einzelheiten dar. Der allgemeine Ton der Malerei hat Frische. Man kann behaupten, daß der Totalanblick vermöge des Glanzes und der Lebendigkeit des dem Vorwurfe angemessenen Colorits den Zweck gehabt habe, in dieser zahlreichen Reihe von Werken gewisse Verschiedenheiten und selbst einige Gegensätze hervorzubringen und neben einander zu stellen.

Petrus und Johannes, welche einen Blinden heilen. — Gest. von Dorigny.

Man hat auch noch Grund zu der Annahme, daß sowohl bei der Auswahl einiger Vorwürfe, als auch in der Manier ihrer Darstellung und in der Anwendung einzelner Nebenpartien Raphael bisweilen die Arbeit und den Stoff der Tapezirkunst besonders berücksichtigt habe. Wie bekannt ist, gefällt sich diese Kunst vorzüglich in der Schönheit und in dem Reichthume der Stickereien, der Verzierungen und des Luxus der architektonischen Decoration. Aus diesem Gesichtspunkte würden wir gern die ganz eigenthümliche Composition des Petrus und Johannes erklären, welche unter den Vorhallen eines Tempels einen Blinden heilen. Wir sagten: die ganz eigenthümliche Composition. In der That geht die Scene ganz eigentlich unter dem Porticus und zwar so vor, daß gegen alle Sitte die Säulen vor den

Personen hervortreten, und die Scene in eben so viel Theile als Räume zwischen den Säulen sind, getheilt wird. In dem mittlern Zwischenraume ereignet sich die Haupthandlung; das Uebrige ist unter die anderen Zwischenräume vertheilt.

Diese besondere Vertheilung der Composition findet vielleicht ihre Erklärung, wenn man Rücksicht auf die Tapeten nimmt. Es ist wirklich keine darunter, welche durch den Effect ihrer Arbeit mehr in die Auge fiele. Dieser Effect rührt vorzüglich von dem erstaunenden Reichthum der gewundenen cannelirten und mit vergoldetem Laubwerk verzierten Säulen her, deren Reichthum und Glanz die Tapetenwirkerei mit erstaunlicher Wahrheit dargestellt hat.

Wir sind geneigt zu glauben, daß Guilio Romano einen großen Antheil an der Ausführung dieser Cartons hatte. Ohne Zweifel bemerkt man in demselben mehr als eine schöne und edle Figur, die noch mehr in die Augen fällt durch den Contrast der beiden lahmen Bettler, deren Häßlichkeit als das Ideal aller Entstellungen erscheinen könnte, womit die Natur eine menschliche Creatur zeichnen kann.

Elymas von Paulus des Gesichts beraubt. — Gest. von Dorigny.

Der siebente unter den Cartons zu Hamptoncourt stellt die Erblindung des Elymas dar. Dieser Zauberer leistete den Predigten Pauli Widerstand, und suchte den Statthalter von seiner Bekehrung zur christlichen Religion abzuhalten.

Raphael hat diesen Vorwurf, ich meine die Composition desselben, auf die ihm eigenthümliche Weise behandelt. Ich meine die Manier, nach welcher eine zwischen den Hauptmassen des Gemäldes stattfindende Beziehung eine wahre Symmetrie hervorbringt. Im Allgemeinen gefällt dieser Effect dem Auge, weil er das Resultat gewährt, daß er das Verständniß des Ganzen erleichtert. Es scheint am angemessensten zu sein, für eine jede Scene, welche in dem Innern eines Gebäudes dargestellt wird, dessen natürlicher Weise symmetrische Architektur den Hintergrund bildet.

Hier findet die Handlung statt in dem Prätorium, dessen Mitte von einer Nische eingenommen wird, wo sich der Richterstuhl des Proconsuls erhebt. Dieser Mittelpunkt, wo man den Richter mit den Beisitzern erblickt, theilt natürlicher Weise die

Scene, die handelnden Personen und die Zuschauer, in zwei Gruppen. Auf der einen Seite steht Paulus, dessen drohende Geberde die Rache von oben verkündigt; auf der andern Seite, Paulus gegenüber, steht der Zauberer Elymas, der eben erblindet ist. Der Effect dieser Erblindung ist auf eine wunderbare Weise durch die ausdrucksvollste Pantomime wiedergegeben. Man kann sich keine Handlung denken, die der Wahrheit mehr gemäß wäre. Der in Finsterniß versenkte Unglückliche breitet seine Arme aus, sucht eine Stütze, tappt umher; der Proconsul und die Umstehenden drücken das größte Erstaunen aus.

Wir haben jetzt die Compositionen der sieben Cartons von Hamptoncourt, so weit es unser Zweck gestattete, durchgenommen. Die bloßen Namen ihrer Vorwürfe (wir getrauen uns nicht, dasselbe auch von ihren Beschreibungen zu sagen) werden dem Leser, der sie nicht gesehen hat, bewiesen haben, daß das Schicksal, wie wir schon bemerkt haben, die seltensten unter diesen Compositionen aufbewahrt hat.

Unter den fünf übrigen der Sammlung, von denen man sich nur noch durch die Tapete selbst eine Vorstellung machen kann, giebt es einige, deren Entwürfe, obgleich sie nicht so neu und selten sind, dennoch große Schönheiten darbeiten. Dahin gehört unter andern die Anbetung der Magier. Was die Dimension dieser Tapete betrifft, so gehört dieselbe unter die größten. Sie hat außerdem unter der ganzen Sammlung die größte Zahl von Figuren.

Anbetung der Magier. — Gest. von Dorigny.

Nachdem Raphael eine große Anzahl von Vorwürfen behandelt hatte, scheint er die Absicht gehabt zu haben, in dieser letztern Composition alle Ideen, welche auf den vorhergehenden zerstreut gewesen waren, alle Arten von Charakteren und Ausdrücken, alle Reichthümer zusammenzufassen, welche der Vorwurf, von historischer Seite betrachtet, erlauben kann, und auch noch diejenigen, welche die orientalische Pracht der darin vorkommenden Personen der Einbildungskraft darbietet. Man kann auch denken, daß diese Art von Ueberladung von Nebendingen, Einzelheiten, Pferden, Kameelen, Elephanten, daß dieser ganze asiatische Aufzug von dem Künstler in der Absicht angebracht sei, um die Tapetenwirkerei

in dem Reichthume und der Mannichfaltigkeit der Stoffe und in der erstaunlichen Verschiedenheit der Verzierungen passende Gegenstände der Nachahmung darzubieten. Gewiß ist, daß keine von den anderen Tapeten durch so viel Glanz blendet, und so wie diese die Augen auf sich zieht und die große Menge der Zuschauer fesselt.

Was man hier aber vor Allem loben muß, das ist die moralische Idee des Gemäldes. Einer von Raphaels Vorzügen bestand darin, daß er sich bei jedem Vorwurfe auf den höchsten Gesichtspunkt zu erheben wußte. Niemand hat es besser eingesehen als er, daß die Vorwürfe des Christenthums, vorzüglich diejenigen, welche mit den Mysterien seines Ursprungs in Verbindung stehen, von der Malerei auf eine doppelte Manier aufgefaßt und dargestellt werden können. Die eine besteht in dem einfachen Bilde des Factums, wie das Evangelium es erzählt; darauf hat sich Raphael bei den in Rede stehenden Vorwürfen mehr als ein Mal beschränkt. Die andere Manier besteht darin, daß der Maler, wie der epische Dichter, sich einer Art prophetischer Fiction bedient, vermittelst welcher er die Entwickelung anticipirt, und dem Beschauer die wunderbaren Folgen vor die Augen stellt, welche uns jetzt davon bekannt sind.

Indem nun so die Anbetung der Magier, wie das Wort Epiphania anzeigt, die Erscheinung des Erlösers und die an die Heiden ergehende Berufung bedeutet, wußte Raphael in der Vorstellung des Factums mit einem seltenen Erfolge die großen Folgen darzustellen, welche aus jenem Factum hervorgingen. Hier finden sich also zwei große und schöne Ideen: die eine besteht darin, daß er der Aermlichkeit der Krippe den prachtvollen Pomp der zu den Füßen des Gotteskindes anbetenden Könige entgegenstellt; die andere besteht darin, daß er vermöge einer prophetischen Licenz jene Menge von Bewohnern aus allen Ländern vereinigt, welche die Arme nach der Krippe ausstrecken, und so verkündigen, daß der Erlöser der Welt erschienen ist.

Der auferstandene Christus, wie er der Magdalena erscheint. Die Schüler zu Emmaus.

Wir haben schon gesagt, daß die Tapeten, welche die Bestimmung hatten, verschiedene Säle im Vatican zu zieren, in

ihren Dimensionen nach den Dimensionen der Wände in den Sälen sich richten mußten. Es finden sich also einige darunter, welche zwar eben so hoch, aber nicht halb so breit sind, als die vorigen. Dahin gehören die beiden Tapetenstücke, auf deren einem man den auferstandenen Christus erblickt, wie er der Magdalena in Gestalt eines Gärtners erscheint; und auf dem andern Christus mit den Jüngern zu Emmaus, wie er sich ihnen zu erkennen giebt. Diese beiden Vorwürfe, welche in Hinsicht der Composition sehr steril sind, bieten weder in dieser, noch in anderer Rücksicht Etwas dar, was die Beschreibung zu erklären hätte. Man kann selbst daran zweifeln, ob Raphael, wenn auch die Composition von ihm herrührt, an der Ausführung derselben Theil genommen hat.

Der Bethlehemitische Kindermord.

So verhält es sich nicht mit dem Bethlehemitischen Kindermorde, welcher, in zwei Tapetenstücke getheilt, doch nur für einen einzigen Vorwurf gelten kann, obgleich die Figuren auf jedem Felde besonders dargestellt sind, so daß, wenn man sie zusammenhält, sie nicht zusammen passen.

In dieser doppelten Composition mußte Raphael, der sich niemals wiederholte, sich mit sich selbst messen, d. h. mit der berühmten Zeichnung, welche er für M. Antonio's Grabstichel angefertigt hatte. Diese Zeichnung hat, wie man einräumen muß, vor der Tapete Vorzüge; da der Raum in der Breite verhältnißmäßig doppelt so groß ist, als der auf den beiden neuen Compositionen, so folgen die verschiedenen Scenen des Vorwurfs hier besser auf einander, und gruppiren sich mit einander auf eine für das Auge angenehme Weise. Dagegen hat die schmale, sich in die Höhe hin ansdehnende Dimension der beiden Tapeten Raphael bewogen, vorzüglich in der einen Composition die Personen gleichsam aufzuhäufen. Um hier Vierlerlei darzustellen, sah er sich genöthigt, den Gesichtspunkt von oben herab zu nehmen und die Personen über und unter einander zu stellen.

Uebrigens kann man hier seine unerschöpfliche Fruchtbarkeit und seine Eigenthümlichkeit kennen lernen, die darin bestand, daß er seine Ideen nicht nur zu verändern, sondern auch seine ersten Gedanken an Kraft und Werth zu überbieten im Stande war.

Kaum entdeckt man auf den Tapeten eine Handlung, oder auch nur eine Bewegung oder ein Motiv, das der Zeichnung entlehnt wäre. Wenn in der Idee eine Art Wiederholung liegt, so kommt es daher, weil der Vorwurf von der Beschaffenheit ist, daß es dem Maler unmöglich war, nicht dieselbe Situation des vergeblichen Widerstrebens und der Verzweiflung zu wiederholen. Bis auf diese von der Natur der Sache gebotene Wiederholung findet sich auch nicht eine einzige Stellung oder Figur, die wiederholt wäre; es findet sich keine Bewegung, kein Kopf, kein Ausdruck, worin man nicht eine ganz neue Erfindung wahrnähme.

Wenn man sich Raphael nur richtig erklärt, indem man sich eine richtige Idee von dem, was Gabe der Erfindung heißt, macht, so scheint es, als ob hier eine Art Zirkel stattfände, woraus hervorginge, daß man sich die Erfindung in der Malerei nur aus dem Beispiele und den Werken Raphaels erklären kann. Man glaubt oft, ein Vorwurf, der einmal das Gepräge eines Genie's empfangen habe, sei nun erschöpft, und es gebe kein Mittel, um sich daran zu versuchen. Wie viele Vorwürfe sind indessen und wie oft von Raphael wiederholt, welcher niemals glaubte, einen einzigen erschöpft zu haben, und der, wenn es nothwendig gewesen wäre, die Ermordung der Kinder zu Bethlehem mit neuen Schönheiten wiederholt hätte. Das Wahre ist, daß, sowie in der Natur selbst unendliche Abwechselung herrscht, dieselbe auch stattfindet in den verschiedenen Eindrücken, welche sie hervorbringt, und folglich auch in den Bildern, welche als Darstellungen davon dienen. So wird nun die Gabe der Erfindung charakterisirt durch die Eigenschaft der Einbildungskraft, vermöge welcher dieselbe diese Darstellungen eben so, wie die Natur die Varietäten der Typen vervielfältigt.

Es ist allerdings wahr, daß alle Diejenigen, welche nach Raphael denselben Vorwurf behandelt haben, der Meinung Grund gegeben haben, als ob er von ihm erschöpft sei. Es ist ebenfalls wahr, daß in keinem Werke der Kunst die Macht und Energie des Ausdrucks so weit getrieben sind, und man begreift kaum, wie es nur möglich ist, sich dieser Höhe zu nähern. Raphael scheint vorzüglich in diesem Vorwurfe, was die Malerei der Leidenschaften betrifft, die äußerste Grenze der Erfindung erreicht zu haben.

In der Nachahmung durch die Kunst der Malerei, wie der übrigen der nachahmenden Künste, findet ein Geheimniß statt, um die Eindrücke eines Vorwurfs und seinen Effect auf unsere Seele bis zum höchsten Grade zu erheben. Dieses Geheimniß besteht darin, daß man, statt die Scenen und Gegenstände, welche Gemüthsbewegungen hervorbringen sollen, auf mehren Punkten zu vervielfältigen, die Action vielmehr in einen Hauptgesichtspunkt oder in eine kleinere Zahl von Ansichten concentrirt. Le Brun z. B. hat den Kindermord auch gemalt, und die Scenen und Episoden so vervielfacht, daß man die Erinnerung an eine einzige kaum im Gedächtnisse behalten kann. Aber wer diesen Vorwurf, wie er von Raphael gemalt ist, ein Mal gesehen hat, der wird den Eindruck davon niemals vergessen. Das kommt daher, weil Raphael die Kunst verstand, in jedem Vorwurfe den Culminationspunkt zu ergreifen, und indem er die Kraft seiner Erfindung auf diesem zusammentrug, die Augen und das Interesse der Beschauer daran zu fesseln. So hat er auch auf den beiden Abtheilungen der in Rede stehenden Compositionen den zugleich schrecklichsten und leidenschaftlichsten Gegenstand seines Drama's in den Vordergrund gestellt.

Auf der einen zeigt er im Vordergrunde des Gemäldes die schreckliche Gruppe eines Mörders, der in der einen Hand den Dolch hält und mit der andern ein Kind seiner Mutter wegreißt, welche auf die Erde gestürzt, es mit der ganzen Kraft der Verzweiflung vertheidigt. Die Stellung, die Bewegung, der Charakter des Kopfes, kurz Alles verräth an dem Mörder die Wuth eines wilden Thieres. Die Kraft der Handlung, der Ausdruck des Kopfes bei dem Weibe bezeichnen den höchsten Grad der Stärke, welchen die Malerei der Leidenschaften erreichen kann, ohne in jene Uebertreibungen überzugehen, welche die Harmonie der Formen zerstören.

In der andern Composition hat Raphael auf dem Vordergrunde eine Scene dargestellt, welche zu der ersten einen Gegensatz und gewissermaßen den letzten Act dieses Drama's bildet. Dies ist eine auf der Erde sitzende Mutter, welche ihr todtes Kind auf dem Schooße hat und sich einem ruhigen Schmerze überläßt, der aber von dem Maler so energisch dargestellt ist, daß die

Bewegung sich dem Beschauer mächtig mittheilt. Man kann sie nicht weinen sehen, ohne gerührt zu werden; in ihren Thränen liegt die Kraft der Sympathie.

Man zählt nur zwölf Vorwürfe auf Tapeten, obgleich dreizehn Stücke vorhanden sind. Das kommt daher, daß, wie wir gezeigt haben, der Kindermord zwei Stücke für einen einzigen Vorwurf bildet.

Die Himmelfahrt Christi. — Gest. von Beatrice und Andr. Procaccini.

Der zwölfte Vorwurf, der zu den bemerkenswerthesten dieser Compositionen gehört, stellt die Himmelfahrt dar, deren Dimension natürlich in der Höhe größer sein mußte, als in der Breite. Christus erscheint im Himmel, begleitet von zwei Engeln; er hat die Jünger so eben verlassen, welche den untern Theil des Gemäldes einnehmen. Eine einzige Empfindung herrscht bei allen Personen dieser Composition vor, die einer mit Ehrfurcht und Anbetung verbundenen Verwunderung. Alle liegen auf den Knien oder sind im Begriff, niederzuknien; ihre Blicke sind nach demselben Punkte hingerichtet, woraus eine Art Einförmigkeit der Stellung und der Idee entspringt, welche der Beschreibung wenig zu thun giebt.

Die Bordüren der Tapeten. — Gest. von P. S. Bartoli.

Man faßt die Tapeten nicht, wie die Gemälde, in Rahmen, die eine Erhöhung darum bilden; sie müssen ihren Rahmen selbst tragen, welcher auch eine Tapete ist.

Raphael kam auf den Einfall, diesen Theil zur Darstellung einer Reihe von kleinen Compositionen in der Manier eines fortlaufenden Frieses zu benutzen. Zum Vorwurf gab er ihnen die Verherrlichung des Papstes, welcher diese schöne Unternehmung angeordnet hatte. So fand die Malerei der Geschichte Leo's X. in Form einer Reihe von Basreliefs statt. Ein geschickter Grabstichel hat die Copien dieser Bildergeschichte, die im Styl der alten Kunst geschrieben ist, vervielfältigt. Nirgends erkennt man besser, daß Raphael den Geschmack und das System der historiographischen Skulptur an der trajanischen Säule sich ganz anzueignen wußte.

Diese Reihe von Compositionen, Grau in Grau, stellt dar: den Einzug Johanns von Medicis in Florenz nach dem Tode seines

Vaters. — Der durch die Feinde der Medicis zu Florenz veranlaßte Aufruhr. — Der Legat Johann von Medicis, wie er sich in dem Gewande eines bloßen Mönchs rettet. — Die Plünderung des Palastes der Medicis; die Wegnahme der Statuen, Gemälde und Bücher, welche Lorenz gesammelt hatte. — Johann von Medicis, wie er sich nach der Schlacht von Ravenna an Friedrich von Gonzaga ergiebt, und darauf seine Freiheit durch die Flucht wieder erhält. — Die Todesstrafe derjenigen Anhänger der Medicis, welche nach 1494 zum Tode verurtheilt wurden. — Das Gemetzel unter den Einwohnern von Prato. — Johann von Medicis, wie er zurückgerufen und unter dem Jubel der Bürger wieder in seinen Palast eingeführt wird. — Die Wiedereinführung der alten Regierung. — Den Cardinal Johann von Medicis, wie er sich nach Julius II. Tode ins Conclave begiebt. — Denselben, wie er unter dem Namen Leo X. zum Papste erwählt, die Huldigung des heiligen Collegiums empfängt.

Die Bordüren derselben Tapeten enthalten auch noch eine andere Reihe von Entwürfen, die aus dem alten und dem neuen Testamente entlehnt, und auf dieselbe Manier und in demselben Geschmacke ausgeführt sind.

Nach der geringen Verbindung zu urtheilen, welche zwischen diesen Compositionen stattfindet, fühlt man sich veranlaßt, zu glauben, daß Raphael bei einer solchen Sammlung von rein zufälligen Verzierungen eine ziemlich große Anzahl von Skizzen, hingeworfenen Gedanken benutzen konnte, die er als Keime zu wichtigern Compositionen aufgezeichnet haben mochte, und welche wir von ihm in größeren Werken entwickelt sehen. Zu dieser Annahme berechtigte schon der bloße Titel dieser Entwürfe, wenn auch einige darunter, auf die wir besonders aufmerksam machen wollen, nicht Beweis dazu lieferten.

Dieser zweite Fries besteht nun aus folgenden Vorwürfen: Joseph vor Pharao. — Der Uebergang durch das rothe Meer. — Moses, wie er die Gesetztafeln empfängt [13]). — Die Verkündigung. — Jesus, wie er dem heil. Petrus die Schlüssel übergiebt [14]). — Der wunderbare Fischzug [15]). — Jesus, wie er

---

[13]) Ein Vorwurf, der in den Logen gerade eben so wiederholt ist.

[14]) Eine genaue Wiederholung findet sich auf einem der Cartons.

nach seiner Auferstehung nach Jerusalem zurückkehrt. — Paulus, wie er sich von den Priestern zu Ephesus trennt. — Paulus von den Juden vor Festus geführt. — Korinther, welche die Taufe empfangen. — Der Sturz Simons des Zauberers. — Paulus zu Ephesus. — Die Israeliten, wie sie den Vorhang des Tabernaculums vollenden. — Jesus in der Mitte der Apostel. — Das Opfer der Messe. — Priester, Diakonen und andere Diener des Altars.

Von dem Schicksale, welches Raphaels Carton betroffen hat.

Wir wissen nicht, wie viel Zeit die Vollendung der zwölf Tapeten in Flandern erforderte, und zu welcher Zeit sie in Rom ankamen. Es ist wahrscheinlich, daß dieses nach Leo's X. Tode geschah, welcher bald nach Raphaels Tode erfolgte. Wenn es der Fall war unter der Regierung Hadrians VI., seines Nachfolgers [16]), der wegen seiner Gleichgültigkeit gegen die Künste bekannt war, so kann man recht wohl annehmen, daß man damals es versäumte, die Cartons Raphaels zu reclamiren und nach Rom kommen zu lassen, jene wirklichen Originale dieser schönen Compositionen, da es doch so interessant gewesen wäre, sie mit ihren Copien zu vergleichen. Es ist ganz ausgemacht, daß niemals ein Stück davon nach Rom zurückgekommen ist.

Diese Cartons waren alle [17]) in mehre perpendiculäre Stücke zerschnitten worden, wahrscheinlich zur Bequemlichkeit der Tapetenwirker. Nach vollendeter Arbeit blieben sie ganz vergessen in den Fabriken zurück, bis Karl I., König von England, sie erstand. Anfänglich wurden sie in einem schlechten Kasten im Palaste White-Hall aufbewahrt, wo man sie bisweilen zeigte, indem man die Stücke zusammensetzte. Die Unruhen unter Karls I. Regierung und das tragische Ende dieses Fürsten mögen wohl Schuld daran sein, daß man diese kostbaren Fragmente nicht gebührend schätzte. Sie befanden sich noch unter den zahlreichen und kostbaren Gemälden der königlichen Sammlung, als diese öffentlich versteigert wurde, wo Cromwel Befehl gab, sie zu kaufen, was sie für England erhalten hat. Unter Wilhelm III. wurden sie

---

[15]) Scheint die Skizze von dem oben beschriebenen Carton zu sein.
[16]) Er starb 1523. Seine Regierung dauerte nur 20 Mon. und 16 Tage.
[17]) S. Richardson (franz. Uebers.) Th. II. S. 467.

endlich wieder zusammengesetzt, was man durch Aufkleben auf einem mit Canevas verstärkten Papier ins Werk setzte, wobei die kleinen Beschädigungen, welche die Farben an einzelnen Stellen erlitten hatten, ausgebessert wurden. Eine schöne Galerie wurde ausdrücklich für sie im Palaste Hamptoncourt erbaut, wo sie in Rahmen gepaßt, aufgehängt und mit aller der Sorgfalt behandelt wurden, die sie gegen den Einfluß der Luft und der Feuchtigkeit schützen konnte. Auf einige Jahre wurden sie in den Windsor-Palast gesetzt; jedoch sind sie vor Kurzem nach Hamptoncourt zurückgebracht, wo man sie noch jetzt sieht.

Ueber die Arbeit und den gegenwärtigen Zustand der Tapeten.

De Piles [18]) meldet uns, daß Bernhard van Orlay aus Brüssel, Michael Coxis aus Mecheln und andere Flamänder, welche Raphaels Schüler zu Rom gewesen waren, von ihm selbst oder von Leo X. den Auftrag erhielten, bei ihrer Rückkehr nach Flandern über die Arbeit der Tapeten zu wachen. Diese Arbeit erforderte wirklich eine doppelte Sorgfalt. Die wichtigste war die der Treue im Ausdruck der Formen, der Charaktere und des Styls der Zeichnung. Man begreift leicht, wie viel *Raphael*, der in Person nicht gegenwärtig sein konnte, daran liegen mußte, daß die Aufsicht darüber Künstlern anvertraut wurde, die durch ihn gebildet waren.

Was die technische Verarbeitung der Stoffe betrifft, so scheint kein Werk Reichthum und Vollendung in einem höhern Grade in sich vereinigt zu haben. Die Fabriken jener Zeit wandten Seiden-, Gold- und Silberfäden in großer Menge an. Man kann sich leicht vorstellen, welches Aufsehen die Tapeten, die damals in ihrer ganzen Neuheit und mit dem vollen Glanze ihrer Farben zu Rom erschienen, dort machen mußten. Vasari spricht mit Ausdrücken wahrer Begeisterung von denselben. Diese Arbeit, sagt er [19]), scheint eher das Werk einer übernatürlichen Kunst, als menschlicher Industrie zu sein. Man kann nicht aufhören, *es* zu bewundern, wie es mit bloßen Fäden möglich ist, alle einzelnen Theile der Figuren, die ganze Weichheit des Fleisches und alle

---

[18]) De Piles, Abrégé de la Vie des Peintres, pag. 170.

[19]) Vasari, ibid. p. 213. u. f. — Baldinucci, Notizie etc., tom I. pag. 225.

Nebenpartien von Pflanzen, Thieren und Gebäuden so wiederzugeben, daß das getäuschte Auge Alles für die Arbeit eines Malers hält.

Obgleich die Neuheit der Sache damals die Bewunderung derselben noch erhöhen mußte, so muß man doch anerkennen, daß auch jetzt noch, nach dreihundert Jahren, zahlreiche Partien dieser Arbeiten eine solche Art von Illusion hervorbringen, welche selbst die Malerei nicht erreichen könnte. Diese Illusion entspringt aus der Natur des Materials der Tapetenwirkerei, welche zu allen Draperien, Stoffen und Kleidungen diejenigen Substanzen anwendet, woraus jene Gegenstände in der Wirklichkeit bestehen. Dahin gehören auch die Waffenstücke, Panzer, Schilde und andere Gegenstände antiker Bewaffnung, zu deren Anfertigung metallische Substanzen gehören. Es liegt am Tage, daß bei allen diesen Gegenständen die Anwendung der Malerfarben in Hinsicht der Illusion der Anwendung der Wolle oder der Seide und der Silber- und Goldfäden, welche die Nachahmung gleichsam identisch darstellen, den Vorzug nicht streitig machen kann.

So haben alle diese Partien auf den Tapeten noch jetzt eine Kraft des Tons und eine besondere Stärke der Illusion behalten, während die übrigen Theile durch die Einwirkung der Zeit mehr oder weniger geschwächt sind. Einige Farben in den Fleischpartien, zumal in den hellen Stellen, sind ganz verblichen, und daraus entstehen viele Mängel an Harmonie, welche durch den Contrast anderer Stellen, wo Mineralfarben ihre ursprüngliche Kraft behalten haben, hervorgebracht werden.

Welche Veränderungen diese Tapeten auch durch die angegebenen Ursachen erlitten haben, so bleiben sie doch eins von den Denkmälern, welche die Gewalt und die Größe von Raphaels Genie mit dem meisten Glanze verkünden.

Der Saal Constantins.

Dieser Saal ist der erste und größte unter den Sälen, welche Raphael durch seinen Namen im Vatican verherrlicht hat. Obgleich er erst nach seinem Tode von Giulio Romano und einigen anderen Schülern seiner Schule gemalt worden ist, so glaubten wir doch, denselben hier unter seinen letzten Arbeiten beschreiben zu

müssen. Denn erstlich ist es gewiß [20]), daß Raphael dem Befehle Leo's X. zufolge die Zeichnungen zu den Hauptmalereien dieses Saales entworfen hat, und dann zeugen auch die beiden schönen allegorischen Figuren, die wir sofort erwähnen wollen, dafür, daß er auch schon die Hand an einzelne Theile der ganzen Decoration angelegt hatte.

Der Saal Constantins, oder wenigstens die Vorwürfe, welche er enthält, zeigen deutlich jenes historisch-allegorische System in Verbindung mit der Geschichte des heil. Stuhls, welches Raphael nach Vollendung des Saals della Segnatura in den Compositionen der übrigen Säle verfolgt hat.

Wir haben schon oben die Bemerkung gemacht, daß die vier Vorwürfe des folgenden Saals historische Allegorien sind, deren Zweck ist, eine Sache unter der Gestalt einer andern darzustellen. So sind gewisse besondere Facta aus der Zeitgeschichte der Regierungen Julius II. und Leo's X. von Raphaels Pinsel durch Titel und Facta dargestellt, welche der heiligen Schrift oder der alten Geschichte entlehnt sind.

In dem letzten Saale, der Torre Borgia heißt, verherrlichte der römische Hof die Freigebigkeit Karls des Großen gegen die Kirche. Eben so, wie nun der Säulengang oder die Vorhalle der Peterskirche uns die Reiterstatuen der vornehmsten Wohlthäter der Kirche, Constantins und Karls des Großen, als Seitenstücke, die eine auf dieser, die andere auf jener Seite, aufgestellt zeigt: eben so und in demselben Geiste war es angemessen, daß der erste Saal, um dem letztern zu entsprechen, die Geschichte des ersten römischen Kaisers enthielt, welcher nach der Annahme des Christenthums dem Papst Sylvester die Schenkung Roms gemacht haben soll.

Bevor wir von den großen Vorwürfen, von denen nur zwei nach Raphaels Zeichnungen und Compositionen gemalt sind, Rechenschaft geben, müssen wir wohl erst bei den beiden allegorischen Figuren stehen bleiben, welche die Grundmauer dieses ungeheuren Saals verzieren und von Raphael selbst in Oel gemalt worden sind.

---

20) Vasari, ibid. p. 212.

Die Figuren der Gerechtigkeit und Sanftmuth. — Gest. von Strange.

In den letzten Lebensjahren Raphaels suchte man, wie wir später erzählen werden, seinem Talente das Talent eines venetianischen Malers, Sebastian del Piombo, gegenüber zu stellen; und dieser kam aus Unkunde der Frescomalerei auf den Einfall, an die Stelle derselben die Oelmalerei auf einen Anwurf treten zu lassen. Raphael, der in beiden Manieren gleich erfahren war, wollte mit dem neuen Verfahren auch einen Versuch machen, und er hatte sich vorgenommen, dies in dem Saale Constantins zu thun. Die Anwürfe wurden also zu diesem Zwecke vorbereitet. Wir erfahren durch Vasari [21]), daß der Erfolg den Erwartungen nicht entsprach. Wirklich ließ auch späterhin Giulio Romano, als er die Schlacht Constantins malen wollte, den für die Oelmalerei zubereiteten Anwurf wieder abreißen, und kehrte zu dem gewöhnlichen Verfahren bei der Frescomalerei zurück.

Jedoch sind noch auf der Grundmauer dieses Saales zwei große und schöne Figuren vorhanden, welche Raphael in Oel gemalt, und die wahrscheinlich ein Versuch waren, den er mit dem neuen Verfahren angestellt hatte. Die Zeit hat es an diesen beiden Werken, wie an Sebastians Arbeiten bewiesen, daß die Oelmalerei auf Anwürfen, in welchen Kalk enthalten ist, nachdunkelt.

Dessenungeachtet und obgleich der nachgedunkelte Ton dieser beiden Figuren Raphaels zu dem Tone der Frescomalereien einen schneidenden Contrast bildet, sind dieselben doch in anderer Beziehung wohl erhalten. Sie stellen die Gerechtigkeit und Sanftmuth in übernatürlicher Größe dar. Die erstere ist bemerkenswerth wegen ihrer Kleidung, die aus breiten und großartigen Draperien besteht, und wegen ihrer graziösen Stellung. Ihr Haupt ist abgewandt und ihr Blick auf die Wage gerichtet, welche sie in der Hand hält; die andere Hand ruht auf dem untern Theile des langen Halses eines neben ihr stehenden Straußes. Aus welchem Grunde hat denn Raphael der Gerechtigkeit einen Strauß zum Attribut gegeben? Wir müssen daran erinnern, daß die allegorischen Zeichen oft Räthsel sind, deren

---

[21]) Vasari, Vit. di Guil. Romano, tom. III. p. 331.

Schlüssel verloren gegangen ist. — Diesen Vorwurf kann man dem Lamme nicht machen, das vor den Füßen der Sanftmuth steht. Dieses Symbol ist ihr einziges Attribut, welches sie bezeichnet; aber der Beschauer bedarf desselben nicht, um sie zu erkennen, da man sie beim ersten Anblick an ihrer edlen *Haltung* und an ihrer Physiognomie erkennt.

Vorwürfe, die sich auf die Geschichte Constantins beziehen.

Leo X. lag es sehr am Herzen, die Decoration des Saales Constantins vollendet zu sehen, und Raphael hatte auch, wie man bald sehen wird, sehr triftige Gründe, um die Wünsche des Papstes bald zu erfüllen. Er scheint alle Materialien zu dieser großen und neuen Unternehmung zurecht gelegt zu haben, während er an der Verklärung Christi arbeitete, seinem letzten Oelgemälde, das ihn wahrscheinlich abgehalten hat, die Zeichnungen zu dem Saale Constantins zu vollenden.

Vier große Vorwürfe, welche sich auf die Geschichte des ersten christlichen Kaisers beziehen, sollten die vier Seiten dieses ungeheuren Locals einnehmen; nämlich: die himmlische *Vision* Constantins, seine Schlacht gegen Maxentius, die *Ceremonie* seiner Taufe und die Schenkung Roms an den Papst.

Raphael scheint sich in der Ordnung, wie wir diese Vorwürfe anführten, mit denselben beschäftigt zu haben, und dies ist auch die chronologische Ordnung der Facta. Wir werden sehen, daß er die Zeichnungen der beiden erstern machte, was uns be*rechtigt*, diese Gemälde unter die Zahl seiner Erfindungen und seiner Werke aufzunehmen, obgleich sie erst nach seinem Tode ausgeführt sind. Aber wir glauben der Mühe überhoben zu sein, die beiden andern, nämlich die Taufe und die Schenkung, anders zu erwähnen, als insofern ihre Erfindung und Ausführung Giulio Romano und Franzesco Penni, den beiden Erben Raphaels, zugeschrieben wird. Vasari nennt sie in der That alle beide [22]) als Arbeiter in diesem großen Saale, dessen Ideen, wie er hinzusetzt, größtentheils von Raphael herrühren. Diese Worte passen sehr gut zu den beiden vorhandenen Zeichnungen, die wir erwähnt haben. Aber sie bestätigen nur noch, was die Manier, den Geschmack und

---

[22]) **Vasari, Vit. di Francesco Penni.**

die Composition der Taufe und der Schenkung anzeigen; nämlich, daß diese beiden Arbeiten das Werk der beiden Vermächtnißerben, oder noch wahrscheinlicher des Einen von beiden sind. Da es keinem Zweifel unterworfen ist, daß die Vision und die Schlacht Giulio Romano's Pinsels allein beschäftigten, so ist gleichfalls sehr wahrscheinlich, daß Franzesco Penni die beiden andern allein gemalt hat. Die Taufe, welche das Datum 1524 führt [23]), und die Schenkung zeigen beide, nach dem von Raphael in den andern Sälen befolgten System, den Papst Sylvester dargestellt unter den Zügen Clemens VII., des damals herrschenden Papstes.

Die Vision Constantins. — Gest. von Aquila.

Es ist also ausgemacht, daß die beiden schönsten Vorwürfe des Saales Constantins Raphael zum Urheber hatten, und nach den Zeichnungen gemalt wurden, welche er davon hinterlassen hatte. Richardson [24]) spricht von einer mit der Feder entworfenen, verwaschenen Zeichnung Raphaels von diesem Vorwurfe so, als ob er sie gesehen hat; und er giebt auch die verschiedenen Cabinette an, durch welche sie hindurchgegangen, ehe sie in das Cabinet des Herzogs von Devonshire gekommen sei.

Raphael hat hier als Darstellungsmoment seines Vorwurfs den Augenblick aufgefaßt, wo der Kaiser an seine Soldaten eine Anrede hält. Als treuer Beobachter des antiken Costüms, hat er sich nach den Modellen der Basreliefs auf der trajanischen Säule, oder der Triumphbogen gerichtet, welche uns öfter eine Anrede der Feldherren an die Truppen darstellen, die man außerdem auch auf mehren Münzen der Kaiser erblickt. Constantin ist eben so in seinem Zelte in suggestu [25]) dargestellt, indem er seine Soldaten anredet. Was den allgemeinen Styl und die Einzelheiten betrifft, so kann man dreist behaupten, daß dies eine ganz und gar antike Composition ist, die man für eine der so oft auf den römischen Denkmälern dargestellten Scenen halten könnte. Aber das Haupt des Kaisers und seine Augen, welche gen Himmel gerichtet sind, ziehen die Aufmerksamkeit des Beschauers auch nach

---

[23]) Bellori, Descriz. delle Pitture, pag. 120.
[24]) Richardson (franz. Uebers.). Thl. II. S. 316.
[25]) Das heißt, auf der bei dem Zelte des Feldherrn zur Anrede an die Truppen gemachten Erhöhung.

oben, wo er ein von drei Engeln getragenes, strahlendes Kreuz erblickt, mit den berühmten Worten dabei: *ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ.* Das ist der wahre Vorwurf der dargestellten Anrede.

In der Ferne erblickt man einige der vornehmsten Denkmäler Roms und zahlreiche Soldaten, welche herbeieilen, um die die Tribüne umgebende Gruppe zu vergrößern. Auf dem Vordergrunde, am Fuße der Tribüne, stehen zwei Jünglinge, welche die Waffen des Kaisers tragen, und auf der andern Seite erblickt man die groteske Gestalt eines Zwerges, welcher mit beiden Händen sich einen Helm auf den Kopf zu setzen versucht.

Man giebt verschiedene Gründe für dieses burleske **hors-d'oeuvre** an. Aber Richardson berichtet uns, daß die Originalzeichnung weder die Figuren der beiden Jünglinge, noch die des Zwerges enthält, noch einige andere Nebenpartien, welche vielleicht der Ausführung durch die Malerei vorbehalten waren. Es scheint also, daß man wegen dieser Einzelheiten von Giulio Romano oder, wenn man will, von Bellori [26]) Rechenschaft fordern muß.

Die Schlacht Constantins. — Gest. von Aquila.

Derselbe Bellori, welcher in Uebereinstimmung mit Vasari die Erfindung und Composition dieses Schlachtgemäldes Raphael beilegt, macht die Bemerkung [27]), daß Vasari von der Zeichnung, welche diese große Composition enthält, nur das Wort Skizze gebraucht, und er findet, daß dieses Wort die Idee derselben nicht hinreichend bezeichnet. Andrea Sacchi, fügt er hinzu, hatte zu Bologna die Originalzeichnung gesehen, nach welcher Giulio Romano arbeiten sollte. Die Zeichnung befand sich in der That im Hause des Grafen Malvasia zu Bologna, wo sie von Richardson bewundert wurde.

Wir haben diese einzelnen Umstände berichtet, um zu zeigen, daß, wenn die Ehre der kühnen Ausführung dieses großartigen Vorwurfs Guilio Romano gebührt, man Raphael die Ehre der großartigsten historischen Composition, welche die Malerei aufzu-

---

[26]) Bellori behauptet, dieser Zwerg sei das Portrait einer burlesken Person, welche zur Ergetzlichkeit des Hofes diente, und dem Cardinal Hippolit von Medicis gehörte. (**Descriz. della Pitture, pag. 107.**)

[27]) Bellori, ebendas. S. 115.

weisen hat, zusprechen muß. Nach der Originalzeichnung zu urtheilen, sollte diese ungeheure Schlachtscene noch reicher an Figuren, noch mannichfaltiger in ihren Ansichten werden. Die Fernsicht sollte eine Gebirgskette darstellen, an deren Fuße einzelne Haufen von beiden Armeen mit einander kämpfen, und dies würde durch die Erweiterung des Vorwurfs für die Augen eine noch größere Ausdehnung bewirkt haben. Giulio Romano hat in seiner Ausführung mehre dieser Nebenpartien unterdrückt. Er scheint sich den Zweck vorgesetzt zu haben, die Composition gedrängter und gleichsam compacter zu machen, um ein recht verwirrtes Handgemenge darzustellen. Auch hat man ihm bisweilen den Vorwurf gemacht, er habe seine Schlacht nur auf eine einzige Linie in die Länge beschränkt, etwas zu sehr nach dem Vorbilde der Darstellungen, bei denen die Bildhauerkunst durch die beschränkte Beschaffenheit ihrer materiellen Mittel bei der Antike sich genöthigt sah, auf den Basreliefs nur gleichsam ein abgerissenes Bild hinzustellen.

Kein Maler hat es besser als Raphael verstanden, die Antike nachzuahmen, indem er den Statuen und Basreliefs der Alten nur das entlehnte, was dem Genius der Malerei zusagen kann. Nur zu oft hat man in der Manier, wie man durch den Pinsel den eigenthümlichen Geschmack und Styl der Bildhauerkunst nachahmte, sich irre führen lassen, bald indem man Gemälde darstellte, welche nichts als Basreliefs sind, bald indem man auf den Charakter der Zeichnung die dem Marmor eigenthümliche Kälte übertrug; bald auch, indem man in den Draperien einer andern Art die Steifheit der eckigen und perpendiculären Falten gewisser Statuen nachahmen wollte. Raphael, der mit richtiger Empfindung und mit einem sichern Geschmacke begabt war, hat in dieser Beziehung die rechte Lehre und das rechte Vorbild gegeben, woran man sich halten muß. Niemand hat besser als er die Beispiele der antiken Bildhauerkunst benutzt; aber nach den Mitteln uud dem Geiste seiner Kunst wußte er die Gewohnheiten und den Styl jener verwandten Kunst auf seinen Gemälden in Anwendung zu bringen.

Man darf nicht daran zweifeln, daß die bewunderungswürdigen Basreliefs der Schlachten Trajans, welche auf den Triumph-

bogen Constantins übertragen sind, sowie auch die Basreliefs auf der Säule Trajans Raphael bei der allgemeinen Idee, sowie in den einzelnen Theilen seiner großen Schlacht, geleitet haben. Man wird darin sicherlich mehr als eine Combination finden, die aus den Quellen des Alterthums geschöpft ist. Ohne Zweifel würde der Kritiker, welcher diese große Composition nach Figuren und Gruppen analysiren wollte, darin entlehnte Ideen und Empfindungen oder Nachahmungen von Bewegungen, Handlungen und Ausdrücken finden. Jedoch behaupten wir, daß es ihm unmöglich sein würde, eine einzige Figur darin zu finden, welche so von den antiken Basreliefs übertragen wäre, daß man sie eine Wiederholung der andern nennen müßte.

Und darin muß bei den Werken der Kunst der Geist der Nachahmung bestehen, welche die später Kommenden mit den Arbeiten ihrer Vorgänger vornehmen können; und das ist auch der Charakter, welcher immer, in allen auf einander folgenden Epochen, die Männer von Genie in jeder Gattung ausgezeichnet hat. Sie begegnen sich in ihren Werken ihren Vorgängern gleichsam als Reisende, welche, um ein Land zu beschreiben, dieses auf denselben Straßen durchreisen, dieselben Lagen antreffen, aber nach der Verschiedenheit ihrer Talente verschiedene Eindrücke empfangen und verschiedene Schilderungen davon entwerfen.

Welche Unterstützung auch Raphael den Werken des Alterthums verdanken mag, so hat er doch gewiß eben so wenig in ihnen, als bei seinen neuern Vorgängern ein Muster zu einer so ungeheuren, so complicirten und so gemischten Composition gefunden. Obgleich Giulio Romano die Composition noch mehr zusammengedrängt hat, als die Originalzeichnung es vorschrieb, muß man sich doch wundern, daß nichts darin verwirrt ist, und daß das Auge keine Erklärung verlangt.

Man unterscheidet darin deutlich genug die allgemeine Bewegung von Constantins Armee, welche den Feind verfolgt und in die Tiber drängt, wo Maxentius schon im Begriff ist, mit seinem Pferde unterzusinken, während weiterhin dieselbe Bewegung auf der Brücke Flaminius stattfindet, wo nach Eusebius der Tyrann einen gezimmerten Brückenbogen hatte anfertigen lassen, der unter

Constantin einbrechen sollte, wenn er es wagen würde, ihn bis nach Rom zu verfolgen.

Eins von den Basreliefs des Bogens Constantins, ich meine diejenigen, welche zu seiner Zeit gemacht wurden [28]), und welche schon das Gepräge des Verfalls der Künste an sich tragen, stellt so die Niederlage des Maxentius dar. Die ganze Armee, Menschen und Pferde, scheinen in den Gewässern der Tiber zu versinken, und den Fluß sieht man personificirt bei einer Arcade, über welche sich Constantins Figur erhebt, von der Siegesgöttin gekrönt.

So folgte Raphael in seiner Composition den Zeugnissen der Geschichte und der Denkmäler.

Was wir von dem Ganzen dieser großartigen Composition gesagt haben, das paßt auf jede ihrer einzelnen Partien. Die Beschreibung derselben würde jedoch eben so schwierig als unnütz sein. Es ist eine Verkettung von Scenen, worin die ganze Wuth der mörderischen Kriegskunst nach dem Systeme des Krieges bei den Alten dargestellt ist; einem Systeme, das der dramatischen Handlung der Kunst einen Stoff darbietet, welchen ihr die moderne Strategie, die nur Massen in Bewegung setzt, verweigert. Sonst kam die persönliche Tapferkeit mehr ins Spiel. Ein großer, allgemeiner Kampf war natürlicher Weise nur eine Vereinigung einzelner persönlicher Kämpfe, und das Genie des Künstlers war nur damit beschäftigt, diese einzelnen Handlungen so zu vereinigen, daß ein Ganzes daraus gebildet wurde.

Raphael hat sich hier unnachahmlich gezeigt in der Menge und Verkettung der Gruppen von Kämpfenden, die, obgleich sie alle mit dem Ganzen verbunden sind, dennoch einzeln hervortreten vermöge der Verschiedenheit ihrer Bewegungen und des Contrastes ihrer Ausdrücke. Der Beschauer wird z. B. gern von diesem Schauspiele des Blutvergießens und der Wuth ausruhen, und seinen Blick auf die rührende, auf dem Vordergrunde dargestellte Scene eines Vaters richten, der den todten Körper seines Sohnes aus dem Handgemenge fortträgt. Wir können nicht umhin, als Hauptverdienst dieser Composition die Kunst anzuführen, mit

[28]) Man muß davon diejenigen unterscheiden, welche von der Säule Trajans weggenommen waren.

welcher Constantin so dargestellt ist, daß er die ganze Scene mitten im Kampfgewirr beherrscht, und seinem Nebenbuhler gegenübergestellt ist, der dem ihm in den Fluthen oder von der Lanze des Siegers drohenden Tode nicht entrinnen kann.

Diese Geschicklichkeit, welche darin besteht, daß man die Hauptperson hervortreten läßt, ist nicht die einzige Uebereinstimmung, welche man zwischen der Schlacht Constantins und den Schlachten Alexanders von Lebrun bemerkt. Dieser hat als großer Meister und mit einem seltenen Talent der Composition das Werk seines Vorgängers zu benutzen gewußt. Jedoch ungeachtet der großen Zahl von Schönheiten, welche sich in der Reihe seiner Schlachten finden, hat er doch nicht verhindern können, daß die Schlacht Constantins immer noch der Typus und das vollkommenste Vorbild der Schlachtenmalerei oder der heroischen Gattung geblieben ist.

In den Werken aller Künste findet zwischen der Grundidee eines Vorwurfs und der Form oder Sprache, welche sie ausdrücken soll, eine so innige Verbindung statt, daß man oft kaum bestimmen kann, welche von beiden am meisten zu dem Eindrucke, den das Werk macht, beiträgt. Aber wenn die Rede von den Künsten ist, welche durch die Vermittelung der Augen zum Geiste reden: welche Wichtigkeit erlangt dann nicht das Verfahren, welches die Idee sichtbar macht? Um dieses einzusehen, braucht man sich nur zu erinnern an das, was selbst aus einem Meisterwerke der Malerei wird, wenn es durch eine schwache Copie oder in einem schlechten Kupferstiche wieder dargestellt wird.

Es war also möglich, daß die Erfindung Raphaels viel von seinem Verdienste verlor durch eine Ausführung, woran weder seine Hand, noch seine Leitung Antheil hatte. Es war eben so gut auch möglich, daß eine gewisse Zurückhaltung, selbst bei dem Verfolgen der Ideen des Meisters, in das Werk jene Art von Kälte hineintrug, in welche derjenige leicht geräth, der sich nur als den Uebersetzer der Gedanken eines Andern betrachtet. Aber Giulio Romano hatte sich zu sehr nach seinem Meister gebildet, als daß man ihm diesen Vorwurf machen könnte. Man könnte selbst behaupten, daß, da er hier gewissermaßen freiere Hand hatte, er diese Unabhängigkeit benutzte, um mit mehr Kühnheit in

der Ausführung nach einer Originalität einer neuen Gattung zu streben. An mehr als einem Werke Raphaels hatte er Antheil, jedoch immer in der Art, daß man über seinen Antheil in Zweifel ist. Hier dagegen, in der größten geschichtlichen Darstellung, welche die Malerei geliefert hat, ist er kein Gehülfe mehr, und das ganze Verdienst der Ausführung gehört ihm als eigenthümlich an.

Warum sollte man ein Lob verkürzen, das doch immer auf Raphael zurückfällt, da man behaupten kann, daß das Talent des Schülers einen Theil des Verdienstes und des Ruhmes seines Lehrers ausmacht?

Man kann also den Maler der Schlacht Constantins nicht genug loben wegen der Kraft der Zeichnung und der Energie des Ausdrucks, welche er in das Werk hineingetragen hat; wegen der Handhabung jener großen Anzahl von Figuren und Gruppen, welche ohne Ueberladung in den contrastirendsten Stellungen dargestellt sind; wegen der deutlichen und verständlichen Vertheilung der Massen, in denen jede Handlung rein ausgedrückt ist; wegen der schönen Nachahmung der antiken Formen, Costüme und Waffen; wegen der Lebhaftigkeit und Kühnheit eines Pinsels, der als treuer Geschichtschreiber des Factums keinen Anspruch der Angemessenheit und Schicklichkeit verletzt hat. Man kann sich nicht enthalten, zu glauben, daß er aus dem Vorwurfe selbst die Begeisterung und die Wärme geschöpft habe, welche man in der Ausführung bewundert. Es scheint, sagt ein geschickter Kritiker [29]), als ob der Künstler, auch durch die Lebhaftigkeit der Handlung, deren Bild er darstellt, fortgerissen, mit Theil nimmt an der kriegerischen Hitze, die er uns vor die Augen führt, und gleichsam mit seinem Pinsel als Mitstreiter erscheint.

Was das Colorit und den allgemeinen Ton der Malerei betrifft, so macht man ihm freilich etwas Härte, etwas zu dunkle Schattirung, einige Schroffheit des Effects und etwas grelle Umrisse zum Vorwurf. Jedoch sagte Nicolas Poussin, ein guter Kritiker, als er einst mit Bellori die Arbeit Giulio Romano's prüfte: daß das Herbe in dieser Malerei ihm gefiele, und ihm mit dem Charakter eines so schrecklichen Kampfes übereinzustimmen

---

[29]) **Bellori, Descrizione delle Pitture, pag. 116.**

und die Wuth und der Ungestüm der Kämpfer gehörig wiederzugeben schiene [30]. Es giebt in der That gewisse Uebereinstimmungen, die man dem zufälligen Vorhandensein gewisser Fehler verdanken muß, so daß man sie nicht gern mit den ihnen entgegengesetzten Eigenschaften vertauschen möchte.

Neue Angaben über die Rivalität zwischen Raphael und Michel Angelo.

Wir haben schon den Grund angeführt, warum wir die großen Compositionen im Saale Constantins eher beschrieben haben, als die Verklärung Christi, obgleich dieselben, wie wir gesehen haben, erst nach Raphaels Tode ausgeführt sind. Die Verklärung ist als sein letztes Werk so bekannt, und die Erinnerung daran führt den Gedanken an den Tod ihres Urhebers dergestalt herbei, daß es seltsam scheinen würde, wenn wir nach diesem Gemälde, womit er seine Laufbahn schloß, noch andere Arbeiten von ihm hätten anführen wollen. Es ist auch gewiß, daß die Zeichnungen zu den Malereien im Saale Constantins vor der Vollendung der Verklärung gefertigt sind, wenn es wahr ist (was man jedoch bestreitet), daß dieses Gemälde von ihm selbst nicht den letzten Pinselstrich erhalten hat.

Da wir nun endlich bis zu diesem berühmten Werke gekommen sind, können wir dem Leser die Erzählung einiger nicht allgemein bekannter, aber desto mehr verbürgter Umstände nicht vorenthalten, welche auf eine besondere Weise mit der Geschichte Raphaels und mit dem Gemälde der Verklärung verbunden sind, womit wir die Reihe unserer Beschreibungen schließen werden.

Raphael war damals zum Gipfel seines Talents, seines Rufes und seines Ansehens gekommen. Man hat weder vor, noch nach ihm von einem Künstler gehört, der, so wie er, durch die bloße Macht seines Genie's zu einer solchen Höhe allgemeiner Berühmtheit gekommen wäre, die einen gewöhnlichen Namen in einen Beinamen des Ruhms verwandelt, noch auch zu einer solchen persönlichen Achtung, welche einem Privatmanne aus den gewöhnlichen Reihen der Gesellschaft heraustreten läßt und ihn in der öffentlichen Meinung zu jener ausgezeichneten Stellung erhebt,

---

[30]) Bellori, Descrizione delle Pitture, pag. 118.

welche nur Geburt und Vermögen zu verleihen pflegen. — Diese außerordentliche Zahl von Werken, welche seinen Ruhm nach allen Seiten hin verbreitet hatten, verdankte man dem beispiellosen Wetteifer von geschickten Männern, deren Lehrer er gewesen war, und die, indem sie es sich zur Ehre schätzten, seine Schüler zu bleiben, selbst einen Theil des Ruhmes empfingen, der das Haupt ihrer Schule umstrahlte. So sah man sie sich eifrig um ihn drängen und als Begleitung dienen, wenn er an Hof ging [31]). Raphael nahm auch an diesem Hofe ein ehrenvolles Amt ein, wie wir weiter unten zeigen werden; mit einem Worte, sein Leben in der Gesellschaft erschien als das eines Fürsten [32]): **Viveva da Principe.**

Michel Angelo, der stoische Michel Angelo, welcher allein lebte, allein umherging und allein arbeitete [33]), bildete mit seiner düstern Laune, mit seinem ungeselligen Charakter, und eben sowohl in seiner Person und Lebensweise, als in dem Geschmacke seiner Werke, den auffallendsten Contrast zu Raphael.

Wir haben schon gesehen, wie unvermeidlich es war, daß zwischen ihnen mit der Zeit sich eine wirkliche Rivalität bildete, wie man dieses Wort auch verstehen, und welche Wichtigkeit, oder welche Farbe man auch dem Gefühle geben will, welches es ausdrückt. Als wir von der Streitfrage sprachen, welche über das, was Raphael den Werken Michel Angelo's verdankte oder nicht verdankte, aufgeworfen war, haben wir eingesehen, daß Raphael irgend einen Impuls von denselben erhalten mußte. Aber bei dieser Art Einfluß eines Künstlers auf den andern haben wir schon darauf aufmerksam gemacht, daß man mehre Abstufungen unterscheiden muß; daß in der That kein Beweis dafür vorhanden ist, daß Raphael jemals Michel Angelo direct zu copiren, oder selbst seinem Vorgange zu folgen und seinen Geschmack oder seine Manier in irgend einer Beziehung sich anzueignen gesucht

[31]) **Ogni volta ch' andava à corte, aveva seco cinquanta pittori tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo. Vasari, ibid. pag. 228.**

[32]) **Egli in somma non visse da pittore ma da principe. Vasari, ibid.**

[33]) **Disse a Raffaello in passando: Voi andate con un gran seguito, come un generale. Raffaello risposo: „E voi andate solo come un boia.“ De Piles, Vies des Peintres.**

habe. Es fand sich einmal zwischen den Talenten der beiden Rivalen zu viel mit einander Unverträgliches. Dann muß man auch an Raphael als Eigenthümlichkeit das anerkennen, daß er immer er selbst war, immer Original blieb, sogar in den Nachahmungen des antiken Styls, der doch sonst mit seinem Geschmack mehr übereinstimmte, als dies bei Michel Angelo je der Fall sein konnte.

Dies war unstreitig eine von den Ursachen, welche Raphael so sehr erhoben, welche seinen Werken eine solche Berühmtheit verschafften, wie sie in dem Zeitpunkte, bis zu welchem wir gekommen sind, factisch vorhanden war, ohne daß irgend ein Mitbewerber sie ihm streitig machte.

Michel Angelo spielt seit der Vollendung der Malereien in der Sixtinischen Kapelle [34]) im Jahre 1512 keine bedeutende Rolle mehr in Rom. Wir finden ihn anfangs lange Zeit hindurch mit den Streitigkeiten beschäftigt, in welche die Ausführung des Monuments Julius II. ihn verwickelte. Darauf sehen wir ihn von Leo X. 1516 zu Florenz mit den Entwürfen zu der Façade von St. Lorenz, und alsdann mit der Untersuchung und dem Betrieb der neuen Steinbrüche von Seravezza beauftragt, worauf er nach Vasari [35]) mehrere Jahre verwendete. Diese Jahre waren nun von Raphael dazu angewandt, seine Werke zu vervielfältigen, seine Manier zu vervollkommnen und seinen Ruf zu erhöhen.

Nur von Raphael war die Rede; die Fama hatte nur für ihn eine Stimme. Seine Anhänger und Bewunderer sagten allgemein, »daß seine Malereien den Sieg über die Michel Angelo's davon trügen, durch die Schönheit des Colorits, durch das Verdienst der Erfindung und den Zauber der Anmuth, und daß die Zeichnung hinter diesen Vorzügen nicht zurückstände. Michel Angelo könnte dagegen, außer was die Zeichnung beträfe, keine Parallele mit ihm aushalten; so daß Raphael, wenn er Jenen auch nicht in der Zeichnung überträfe, ihm doch sicherlich in Hinsicht des Colorits überlegen wäre« [36]). Diese Meinung, welche immer mehr an Gewicht gewann, mußte, wie das immer zu geschehen pflegt, eine

---

[34]) Julius II. hielt darin Weihnachten 1512 die Messe und starb in der Nacht vom 20. auf den 21. Februar 1513.

[35]) Vasari, Vit. di Mich. Angelo, tom. VI. p. 220.

[36]) Vasari, Vit. di Sebast. Venez., tom. IV. pag. 362.

Opposition hervorrufen; aber sie reizte bei Michel Angelo das Gefühl der Rivalität, um nicht noch mehr zu sagen, auf das Höchste.

Man fühlt sich in der That versucht, dieses Gefühl auf eine weniger ehrenvolle Weise zu charakterisiren, wenn man von Vasari selbst, dem Zöglinge und leidenschaftlichen Bewunderer Michel Angelo's, erfährt, was Michel Angelo alles ersann, um Raphael zu bekämpfen, ohne ans Licht zu treten und sich zu compromittiren.

Zuerst muß man sich daran erinnern, daß Michel Angelo nur von Natur ein Bildhauer, ein gelehrter, kühner und tiefer Zeichner war, und gleichsam nur gelegentlich, und weil die Praxis der Zeichnung auch zu der Ausübung der Malerei führt, ein Maler geworden war. Ungern verließ er die Bildhauerarbeiten an dem Mausoleum Julius II., um die Frescomalereien der Sixtinischen Kapelle auszuführen. Die Frescomalerei vertrug sich ziemlich gut mit seiner Handhabung des Zeichnens, vorzüglich in Vorwürfen, welche, von fern gesehen, weder den Reiz eines harmonischen Pinsels, noch die Sorgfalt einer pretiösen Ausführung erforderten. Erinnern wir uns auch noch daran, daß Michel Angelo sich in der Folge [37]) weigerte, sein Letztes Gericht in Oel zu malen. Die Kunst der Oelmalerei, behauptete er, sei nur eine weibische Kunst, die für Müßiggänger tauge. Arte da donna, e da persone agiate ed infingarde. Deßhalb ist es auch sehr zweifelhaft, ob wir ein einziges Gemälde in Oel von Michel Angelo's Hand besitzen. [38])

Raphael dagegen hatte mit gleichem Erfolg alle Gattungen und Arten der Malerei ausgeübt. Wenn man den Zeitpunkt seiner Geschichte, wobei wir jetzt stehen, ins Auge faßt, so sieht man, daß seine letzten Oelgemälde, wie den heil. Michael, die heil. Familie, welche er für Franz I. malte, und diejenigen, welche täglich aus seiner Schule hervorgingen, den Ruhm seines Pinsels überall hin verbreiten mußten.

Michel Angelo, der ihm nichts weiter als seine gelehrte und kühne Zeichnung entgegenzustellen hatte, konnte ihn also nur dann mit Vortheil bekämpfen, wenn ein mit der Oelmalerei vertrauter

---

[37]) Vasari, ibid. tom. IV. p. 375.

[38]) Die Leda Michel Angelo's, die an Franz I. verkauft wurde, war à tempera gemalt. Vasari, Vit. di Mich. Angelo, tom. VI. pag. 234.

Maler den Effect des Colorits mit den Formen und Erfindungen vereinigte, wozu er, Michel Angelo, den Typus hergeben wollte. Das sah er ein. In dieser Absicht wählte er Sebastian (mit dem Beinamen del Piombo), einen Venetianer und guten Coloristen, welchen Augustin Chigi schon bei seinem Palaste Trans-Tevere in Anwendung gesetzt hatte, und der nachher die Malereien in der berühmten, schon oben erwähnten Capelle Maria del Popolo vollendete. Die Oelmalerei war so sehr nach Sebastians Geschmack, daß er sie überall an die Stelle der Frescomalerei wollte treten lassen, indem er die Beschaffenheit der Anwürfe veränderte. Sein Verfahren hatte anfangs glücklichen Erfolg, und man hat Grund zu glauben, daß Raphael auch, wie schon oben gesagt ist, einen Versuch damit machen wollte, und die beiden Tugenden im Saale Constantins so malte. Vasari rühmt in der That die schöne Erhaltung des Colorits bei dem von Sebastian gemalten Christus an der Säule zu San-Pietro in Montorio. Aber die Zeit hat dieses Lob und Alles, was man sich von dem neuen Verfahren versprochen hatte, nur zu sehr Lügen gestraft.

Wie dem auch sein mag, Michel Angelo verband sich *insgeheim* mit Sebastian [39]), der schon sehr geneigt war, seine Partei gegen Raphaels Partei zu begünstigen. Er machte ihm den Vorschlag, nach den von ihm entworfenen Zeichnungen zu malen, was Sebastian auch annahm. Er schmeichelte sich mit der Hoffnung, daß seine Zeichnung unter der Kunst des Venetianers eine Harmonie der Tinten erlangen und so siegreich gegen Raphaels Malerei ankämpfen würde, um so mehr, da er selbst, unter dem Schatten eines dritten verborgen sotto ombra di terzo [40]), den Richter des Wettkampfes abgeben würde. Michel Angelo schien sich jedoch mit einer so passiven Rolle nicht begnügen zu wollen. Da er die Ueberlegenheit des Werkes, für das er sich interessirte, zuerst aussprach, so fand sein Beifall natürlicherweise viele Echo's, und der Ruf Sebastians stieg um desto höher.

Damals erhielt Sebastian in Folge dieses Einverständnisses den Auftrag, zu San-Pietro in Montorio die Capelle Francesco Borgherini's zu malen, wo man jenen Christus an der Säule er-

[39]) Vasari, Vit. di Sebast., pag. 362.
[40]) Ebendaselbst.

blickt, dessen wir schon erwähnt haben, und dessen Zeichnung gegenwärtig allgemein für Michel Angelo's Werk anerkannt wird. Das Gewölbe derselben Capelle stellt den Vorwurf der Verklärung dar.

Es scheint, als ob das Geheimniß dieser Vereinigung bald auskam. Man begreift leicht, daß Raphael nicht der letzte war, der Michel Angelo's Zeichnung unter Sebastians Colorit erkannte. Mengs [41]) erzählt, ohne jedoch die Quelle seines Berichts anzugeben, eine Aeußerung Raphaels, welche seinem Verstande eben so viel Ehre macht, als seinem Charakter. Weit entfernt, das geringste Mißvergnügen über die gegen ihn gerichtete Verschwörung zu äußern, sagte er: »Ich freue mich über die Gunst, die mir Michel Angelo dadurch erwiesen hat, indem er mich für würdig hält, gegen ihn, und nicht gegen Sebastian in die Schranken zu treten.«

Die Erzählung dieser wenig bekannten oder bisher schlecht zusammengestellten Umstände würde nicht als der Geschichte Raphaels fremd erscheinen, da sie uns geradezu zum letzten seiner Werke führt, zu dem Werke, in welchem der Geist der Rivalität, von dem wir eben die Beweise berichtet haben, ihm denselben Sebastian zum Nebenbuhler gab, indem dieser den Auftrag erhielt, die Auferweckung des Lazarus als Seitenstück zu Raphaels Verklärung, in derselben Größe zu malen.

Die Verklärung Christi. Gest. von Morghen.

Der Cardinal Medicis hatte Raphael das Gemälde der Verklärung Christi für sein Bisthum Narbonne aufgetragen; das andere, wie es schien, hatte keine feste Bestimmung. Nach Raphaels Tode wurden die beiden Gemälde öffentlich im Saale des Consistoriums ausgestellt, wo, wie Sebastians Biograph erzählt [42]), beide die größten Lobsprüche empfingen, und obgleich Raphaels Werk, wegen seiner außerordentlichen Anmuth und Schönheit nicht seines Gleichen fand, so unterließ man doch nicht, auch Sebastians Anstrengungen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Das hieß mit Plinius Worten: **immensa differentia famae.** Man schien schon damals diesen Unterschied zu ahnen. Der Cardinal schickte Sebastians Werk nach Narbonne. Die Verklärung

41) Mengs, tom. I. pag. 143.
42) Vasari, Vit. di Sebast. pag. 364.

15

blieb zu Rom, wo sie lange Zeit auf dem Hochaltare der Kirche San-Pietro in Montorio aufgestellt blieb. Gegenwärtig ist sie im Vatican.

Die Auferweckung des Lazarus, welche jetzt in London ist, und die wir im Cabinet des Herzogs von Orleans lange zu Paris gesehen haben, hat unstreitig sehr schöne Partien, eine große Kraft des Tons und gelehrte Ausdrücke. Aber was machen alle diese Eigenschaften an einem Werke aus, welches keine Größe und keinen Adel in den Gedanken, keine Schönheit in der Form, und nicht jene Anmuth und Gewalt der Empfindung besitzt, welche das Leben bei den Werken der Kunst ausmachen, oder es vertreten? Daraus erklärt sich jene große Verschiedenheit des Rufes, welcher in der Meinung aller Jahrhunderte gewisse Menschen und ihre Werke so sehr über alle andere erhoben hat.

Das kommt daher, weil die Werke des Menschen, wie er selbst, aus zwei Elementen, oder, wenn man so sagen kann, aus zwei Substanzen zusammengesetzt sind. Und daher kommt es denn auch, daß dasjenige Kunstwerk, in welchem das Studium und die praktische Ausführung zu sehr die erste Rolle spielen, immer (so wie es den physischen Eigenschaften im Vergleich mit den moralischen geht) unter demjenigen Kunstwerke stehen wird, in welchem die Arbeit, die Kunst und die Ausführung auch glänzend hervortreten, aber nur als Diener des Genie's, als Werkzeuge der schönen Gedanken, als Dolmetscher der tiefen Empfindungen und der erhabensten Ideen.

Wir müssen also behaupten, daß dies es ist, was Raphael über alle Vergleichung nicht allein mit den Nebenbuhlern, welche man zu seiner Zeit ihm entgegenstellen wollte, sondern auch mit allen denjenigen erhoben hat, welche später den Versuch wagten, mit ihm in die Schranken zu treten. Daher denn die ewige Dauer eines Ruhmes, welcher dann, wenn seine Werke der Einwirkung der Zeit gewichen sind, seinen Namen den beiden großen Männern des Alterthums zur Seite stellen wird, welchen die Nachwelt unaufhörlich eine Verehrung gewidmet hat, welche nur noch ihrem Andenken gilt.

Das Gemälde der Verklärung erhob Raphaels Ruhm auf den höchsten Gipfel, nicht allein, weil es die letzte Frucht seines Ge-

nie's war, die großartigste aller seiner in Oel gemalten Compositionen, sondern auch, weil es dasjenige von seinen Werken ist, in welchem man von jeher die größte Anzahl von Vorzügen der Malerei vereinigt faud. In diesem Gemälde findet sich die Vortrefflichkeit des Pinsels, die Energie des Colorits, die Manier des Helldunkels und andere praktische Vorzüge vereinigt, von denen die Sprache keinen Begriff mittheilen kann; der übrigen moralischen Eigenschaften nicht zu gedenken, welche man gewohnt ist, in seinen übrigen Compositionen zu entdecken. Wem ist es unbekannt, daß dieses Gemälde den beobachtenden Verstand der Kritiker und Kenner beständig beschäftigt und unaufhörlich gelehrten Analysen einen neuen Stoff zu Urtheilen und Bemerkungen dargeboten hat, welche der Kunst eben so förderlich, als ehrenvoll für den Maler selbst gewesen sind. [43])

Wir wollen es nicht unternehmen, alle die Betrachtungen mitzutheilen, welche natürlicherweise aus einem so reichen Schatze von Kritiken hervorgehen würden. Verpflichtet, uns auf einige Hauptpunkte zu beschränken, wollen wir nur auf die Schwierigkeiten aufmerksam machen, welche mit der Composition dieses Vorwurfs verbunden sind, und auf die Geschicklichkeit, mit welcher Raphael darüber zu triumphiren verstand.

Er begriff sogleich, wie es sowohl in physischer als historischer Hinsicht in der Natur seines Vorwurfs lag, daß seine Composition in die Höhe dargestellt würde. Dies mußte, wie wir weiter unten zeigen werden, zwei Arten von Räumen oder Feldern über einander darin hervorbringen; daraus entstanden, dem Texte des Evangeliums gemäß, zwei Arten von Scenen; daher in der mit dem Vorwurf verknüpften Scene dasjenige, was man das Hauptmotiv des Ganzen nennen muß.

In der obern Partie hat Christus den Gipfel des ansteigenden Erdreichs verlassen und schwebt in der Luft. Er fliegt nicht durch den luftigen Raum, er steht gleichsam fest in seiner Stellung zwischen Elias und Moses, deren flatternde Gewänder dage-

---

[43]) Siehe Examen analitico del quadro de la Transfiguracion de Rafaël de Urbino; seguido de alcunas Observaciones sobre la pittura de los griegos; de Benito Pardo de Figueroa. Parigi 1804, in 8. Vgl. Opere di Mengs.

gen zeigen, daß sie vom Himmel herabgestiegen sind. — Das ist die Lichtpartie des Gemäldes. Christus selbst ist der Focus des Lichts, welches sich auf die ihn Umgebenden verbreitet. Ein ähnlicher Vorwurf, wenn er in der einzigen Absicht behandelt würde, um den Effect einer blendenden Klarheit, die aus einem ganz leuchtenden Körper ausströmt, hervorzubringen, konnte ohne Zweifel einem Maler, der bloß Colorist war, Stoff zu einem glänzenden Effect abgeben; nun fühlt man aber wohl, wie es nicht Raphaels Sache war, auf solche Weise den Augen zu schmeicheln, wie es Correggio und Rubens gethan haben würden.

Aber wer könnte angeben, was der Geist verloren haben würde, im Verhältniß zu dem, was die Augen gewonnen hätten? Das will jedoch nicht sagen, als ob Raphaels Malerei von Seiten des Colorits und des Effects, vorzüglich in dem verklärten Christus, viel zu wünschen übrig ließe. Man kann nicht umhin, darin die Absicht und die Wirklichkeit einer lichtvollen, luftigen Harmonie zu erkennen, welche geschickt in die Person des Christus gelegt ist, und sich mit Glück über seinen Kopf, seine Kleidung und über die ihn umgebenden Gegenstände verbreitet. Jedoch steht dieser Vorzug nicht hinter demjenigen zurück, welchen der Ausdruck der in der ganzen Scene hervortretenden Göttlichkeit, und die luftige Anlage der drei wahrhaft himmlischen Figuren darbieten, welche so gut mit den Figuren der drei vom Lichtglanz geblendeten und auf der Spitze des Gebirges auf die Erde niedergeworfenen Apostel contrastiren? Wie sollte Raphael durch Geberde und Stellung besser die wunderbare Klarheit andeuten, wovon er, wo nicht den Effect, doch die Idee mittheilen mußte? Der eine wirft sich mit dem Gesicht auf die Erde, der andere wendet das Haupt weg, der dritte hält die Hand vor die Augen, gleichsam, um sich vor dem Glanze zu schützen, welchen sein Gesicht nicht ertragen kann.

Die zweite oder untere Scene wird von den übrigen Aposteln, welche nach dem Text des Evangeliums am Fuße des Gebirges stehen geblieben waren, eingenommen. Man kann nicht mit Bestimmtheit sagen, ob man sich nicht über gewisse Effecte auf den Gemälden Raphaels täuscht, indem man dem Maler Absichten beimißt, welche er nicht hatte, oder von denen er sich nicht Rechenschaft gab. Wenigstens kann man versichern, daß seine Werke,

in sofern sie durch das richtigste und tiefste Gefühl eingegeben sind, fruchtbar sind an verschiedenen Motiven und immer neuen Erklärungen. Könnte man z. B. nicht in den Massen dieser Composition, deren gedrängte Gruppen den ganzen untern Raum des Gemäldes einnehmen, ein sehr natürliches Mittel erblicken, einen Contrast mit dem Felde des obern Raums hervorzubringen, und dadurch dem Luft-Effect, den dasselbe machen muß, eine höhere Bedeutung zu geben.

Dies betrifft die physische Bedeutung. Wir wollen jetzt sehen, was Raphael zur Befriedigung des Geistes durch die Verbindung beider Scenen gethan hat, und wodurch er die nothwendige Einheit hervorbringt, obgleich er an die Erzählung des Evangeliums sich bindet.

Die am Fuße des Berges stehen gebliebenen Apostel erwarteten die Rückkehr ihres Meisters. Da führt eine Familie, die durch das Gerücht der von Jesu verrichteten Wunder herbeigezogen ist, ihm einen besessenen Knaben zu; sie will seine göttliche Kraft gegen den bösen Geist, welcher das unglückliche Kind foltert und quält, in Anspruch nehmen. Alle Apostel erscheinen von verschiedenen Gefühlen des Mitleids und des Schreckens ergriffen zu sein, aber sie scheinen alle zu sagen und mehrere drücken dies durch ihre Geberde aus: Derjenige, dessen ihr bedürft, ist nicht bei uns; wartet auf ihn, er ist oben auf diesem Berge, — und mehrere emporgehobene Arme weisen auf die Spitze des Berges hin, wo die andere Scene sich ereignet. So wird für die Augen, wie für den Geist jene Einheit der Zeit und des Ortes, ein für jede Composition unerläßliches Erforderniß, hervorgebracht.

Wir wissen recht wohl, daß man dem Gemälde der Verklärung den Vorwurf gemacht hat, daß es gerade gegen diese Regel sündige. Einige sind sogar so weit gegangen, daß sie behaupten, es sei aus zwei Gemälden zusammengesetzt. Wir denken, daß das Vorhergehende schon die Strenge dieses Tadels geschwächt haben wird; aber wir wollen noch weiter gehen, und sehen, was aus der Composition geworden wäre, wenn sie auf den obern Abschnitt allein beschränkt wäre. Was ist die Aufgabe des Vorwurfs? Jesum in seiner Verklärung darzustellen, d. h. in einem Zustande der Glorie, auf der Spitze eines Berges. Die Existenz oder der An-

blick des Gipfels des Thabor ist also hier ein durch den Vorwurf gegebener Punkt, welcher nothwendig ist, um den Gegenstand für die Augen sichtbar zu machen. Wer die Ansicht dieses Berggipfels unterdrücken und die Scene auf ein Local auf der Erde verlegen wollte, der würde ihr das Malerische ihres physischen Anblicks, das Interesse ihres idealen Effects und auch seine treue Uebereinstimmung mit dem historischen Bericht nehmen.

Um also für die Augen diese Art der Erhebung über die Erde, welche auf dem Gipfel eines Berges stattfindet, darzustellen, mußte der Maler in der Form seines Gemäldes, dem Geiste seiner Composition folgend, dasjenige suchen, was ihn am meisten darin unterstützen konnte, die Scene pyramidalisch anzulegen. Sobald die historische Treue den Anblick eines ansteigenden Gebirges verlangt, wie weit man auch die Höhe desselben beschränken mag (was Raphael allerdings gethan hat), was sollte dann aus der Composition eines solchen Gemäldes werden, wenn die untern zwei Drittheile des Feldes für das Auge und für den Geist leer blieben? Und man müßte doch einen so großen Raum, worauf keine Figuren stehen, in einem historischen Gemälde leer und nichtig nennen. Es war also durchaus erforderlich, daß der Maler die beträchtliche Partie des untern Raumes auf seinem Gemälde mit Gruppen von den Aposteln ausfüllte, welche von Jesu nicht zu Zeugen des oben vorgehenden Schauspiels ausgewählt waren. Ueberdies müssen wir noch anführen, daß die Episode von dem jungen Besessenen hier kein ersonnener Appendix ist, sondern mit der von dem Maler befolgten Treue der evangelischen Erzählung zusammenhängt. Es war ein Verdienst des Malers, daß er in dieser Erzählung einen doppelten Vortheil fand und benutzte, sowohl, daß er auf eine interessante Weise den untern Theil des Berges ausfüllte und der Vereinigung der 9 Apostel ein lebhaftes Interesse mittheilte, da dieselbe ohne diese Episode bloß nicht handelnde Personen dargestellt hätte; als auch, daß er durch die Pantomime der Apostel, welche den Vater des jungen Besessenen nach oben hinweisen, die Verbindung zwischen den beiden Räumen durch die Benutzung eines Umstandes bewirkte, welcher die moralische Einheit des Ganzen wiederherstellt.

Wir können diesen Abschnitt über das letzte Werk Raphaels

nicht schließen, ohne die vorzüglichen Verdienste zu erwähnen, welche man darin entdeckt, die ganz besonders der Malerkunst im engsten Sinne des Wortes zukommen und welche nach dem Dafürhalten Aller den höchsten Punkt der Vollkommenheit bezeichnen, welche der Künstler in dieser Gattung erreichen kann.

Man stimmt allgemein darin überein, daß Raphael in keinem andern Gemälde den Grenzen jener Vollkommenheit so nahe gekommen ist, welche vielleicht dem Menschen bei allen seinen Arbeiten versagt ist. Die Vollkommenheit, welche sich mit der menschlichen Natur verträgt, besteht vielleicht darin, so wenige Unvollkommenheiten an sich zu haben, als möglich. **Maximus ille est qui minimis urgetur.** Raphael strebte fortwährend dahin, in seinen Werken die Vereinigung mehrer Eigenschaften zu bewirken, welche sich einander auszuschließen streben, und deren Vereinigung man nur zu erhalten pflegt durch Aufopferungen, welche das, was man auf der einen Seite gewinnt, auf der andern wieder zusetzen, wenn man nicht von jeder Seite Concessionen macht. Dann muß es der Fall sein, daß das Werk, welches das Resultat einer solchen Combination ist, in der Meinung derjenigen zu verlieren scheint, welche für die eine oder die andere Gattung von Vorzügen einen ausschließenden Geschmack besitzen.

Wenn also gewisse Kritiker die Werke der dritten Manier Raphaels mit den Werken seiner zweiten und sogar seiner ersten Manier vergleichen, so sind sie sehr geneigt, die natürliche Zeichnung, den unschuldigen Ausdruck, den hellen Ton und die einfache Composition seiner ersten Gemälde der Kraft der Zeichnung, des Gedankens, der Erfindung und des Colorits seiner letztern Werke vorzuziehen. Das bedeutet aber im Grunde nichts Anderes, als daß es mit dem Talente Raphaels ging, wie mit allen Erzeugnissen der Natur, welche den Gesetzen des Fortschreitens unterworfen, beim Uebergange von einem Alter zum andern, von einer Jahrszeit zur andern den Zauber der Eigenschaften verlieren, welche dem Frühlinge des Lebens, oder der Jugend des Jahres angehören. So wird die Annehmlichkeit des ersten Alters durch die männliche Schönheit des reifen Alters ersetzt. Das ist vielleicht das wahrste und angemessenste Bild von den verschiedenen Perioden des Talentes von Raphael, welches gerade in dieser Zeit seiner Reife der

Ernte anheim fiel. Auch Diejenigen, welche als Künstler Raphaels Gemälde der Verklärung auf das Strengste untersucht haben, erkennen es an, daß dasselbe eine größere Anzahl von Schönheiten in der Ausführung enthält, als irgend ein anderes seiner größeren Werke. [44]) Sie haben es anerkannt, daß der Styl desselben im Allgemeinen breiter, die Manier vollendeter, das Helldunkel glücklicher ist und daß die Tinten besser abgestuft sind. Jedoch macht Vasari ihm in den Schatten die Anwendung der Rußschwärze zum Vorwurf.

Die Künstler, welche vor Allem von dem Maler verlangen, daß er in den einzelnen Theilen, welche sie détail nennen, seine Kunst bewähre, haben hier beständig die Präcision der Formen, die Richtigkeit der Zeichnung in den Händen, Füßen und vorzüglich in den Köpfen gerühmt, in denen Wahrheit mit Großartigkeit des Charakters verbunden erscheint. Sie bewundern die zugleich breite und pretiöse Ausführung der Draperien, die mannichfaltige Behandlung der Haare, und an dem Kopfe des jungen Besessenen wie an dem Kopfe des Mannes, welcher ihn führt, eine Energie des Ausdrucks, worin sich Raphael selbst vielleicht niemals hat übertreffen können.

Schließen wir das Lob dieses Meisterwerks mit den Worten Vasari's über den Christuskopf. Dies war, sagt er, die größte Anstrengung einer Kunst, welche nicht weiter gehen konnte, und das letzte Ziel der Malerei war auch das Lebensziel des Malers: **Come ultima cosa che far avesse, non toccô più pennello, sopraggiungendogli la morte.** [45])

Noch einige Facta, welche sich auf die Geschichte Raphaels beziehen.

Die Verklärung war also das letzte von Raphaels Gemälden, was jedoch nicht sagen will, daß sie überhaupt sein letztes Werk gewesen sei. Bei den vielfältigen Unternehmungen, die er zu gleicher Zeit leiten mußte, bei der großen Anzahl von Mitarbeitern, welche er anwendete, wäre es selbst zu seiner Zeit nicht möglich gewesen, mit Genauigkeit die Ordnung der Aufeinanderfolge zu bestimmen. Jetzt würde es noch weit überflüssiger sein, wenn

---

[44]) Mengs, Opere, tom. I. p. 135. sq.
[45]) Vasari, ibid. pag. 212.

man diese Untersuchung mit einer kleinlichen Strenge durchführen wollte.

Eine so große Composition, wie die Transfiguration, erforderte viel Zeit zu ihrer Vollendung, mußte zu wiederholten Malen wieder vorgenommen werden, und konnte, ohne in einzelnen Partien ganz bis zur Vollendung gekommen zu sein, doch bei Raphael in ihrem Ganzen für vollendet gehalten werden, obgleich noch einige Vervollkommnungen darin zu wünschen waren. Dieses würde die Widersprüche vereinigen, welche zwischen Vasari's Meinung, nach welcher Raphael das Werk ganz vollendet haben soll, und zwischen mehren älteren Ueberlieferungen und Bemerkungen moderner Kritiker stattfinden, welche verschiedene Manieren, namentlich die Giulio Romano's, darin haben erkennen wollen.

Die Sorgfalt, welche Raphael auf die Ausführung seiner Verklärung verwenden konnte, hinderte ihn also nicht daran, auch anderen Arbeiten obzuliegen, die ihm ein großes Interesse gewähren mußten. Diese Arbeiten, wir haben es schon gesagt, waren die im großen Saale Constantins, dessen Vollendung Leo X. beschleunigen wollte.

Dieser Saal erforderte in Ansehung seiner Größe auch eine große Mannichfaltigkeit von Verzierungen. Wir haben schon gesagt, daß Raphael in den beiden schönen allegorischen Figuren die Modelle zu der Verzierung der Grundmauer geliefert hatte, und daß zwei von seinen Zeichnungen der beiden größten Compositionen aus der Geschichte Constantins zu Vorbildern dienten. Vasari zeigt uns ihn auch beschäftigt mit den Entwürfen zu den Decorationen der obern Partie dieses Saales, wo er in den Nischen [46]) eine Reihe von Päpsten darstellen wollte, von den beiden Tugenden begleitet, welche einen Jeden ausgezeichnet hatten. Man zeigt noch den Kopf eines dieser Päpste, der von Raphael gemalt sein soll. Er unterscheidet sich in der That durch einen weniger röthlichen Ton von den übrigen Malereien in diesem Saale. War es nicht möglich, daß er auch in der obern Partie dieses Saales seinen Mitarbeitern eine Art Probe geben wollte, um danach sich in ihrer Arbeit zu richten, sowie er es schon in

---

[46]) Vasari, Vit. di Giul. Rom., tom. IV. pag. 331. 332.

den beiden Tugenden der Grundmauer gethan hatte. Kleine Genien, welche Bücher oder andere Attribute halten, sind in den Zwischenräumen vertheilt. Das Ganze wurde in der Folge durch Giulio Romano ausgeführt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieses die Erfindungen waren, welche die letzten Lebenstage Raphaels ausfüllten, da man sieht, daß er das Ganze dieser Arbeiten *nicht* einmal in Skizzen hatte ausarbeiten können.

Diese großartigen Entwürfe, die Werke in den Logen, die Cartons für die Tapeten, die Nachforschungen nach den Antiken und die Zeichnung derselben, die Sorge für den Bau von St. Peter und viele andere Arbeiten mußten ihm viele Auslagen verursacht haben, so daß ihm Leo X. große Summen schuldig war [47]). Alles berechtigt zu der Annahme, daß der Papst die Absicht hatte, sich mit Raphael auf eine Weise abzufinden, welche die Interessen Beider befriedigt hätte, und daß Raphael den Plan hatte, den Papst in die Nothwendigkeit zu versetzen, daß er ihn mit einer Art Münze bezahlen sollte, welche oft den Finanzen zu Hülfe kommt. Wir verstehen darunter gewisse Stellen und Würden, über welche die Souveraine verfügen.

Vasari, sein Zeitgenosse [48]), berichtet, daß man Raphael mit der Hoffnung geschmeichelt hatte, seine Belohnung würde nach Vollendung der Arbeiten in den Sälen des Vaticans in einem Cardinalshute bestehen, welchen der Papst ihm bestimmt hätte. In der That beabsichtigte Leo X. zahlreiche Promotionen von Personen, unter denen, wie derselbe Biograph behauptet, mehre sich befanden, die geringere Verdienste hatten, als Raphael. Fast alle Schriftsteller jener Zeit sowohl, als auch spätere [49]), haben diesen Umstand erwähnt, und nachfolgende Bemerkungen werden diese Erzählung wahrscheinlicher machen.

Zuerst muß man sich, wie bei vielen andern Punkten, hüten, die Dinge eines Jahrhunderts nach den Meinungen eines andern zu beurtheilen. Die ausgezeichnete Würde eines Cardinals wurde

---

[47]) Essendo creditore di Leone di buona somma. (Vasari, Vit. di Raffaello, tom. III. pag. 225.

[48]) Vasari, ibid.

[49]) Federic. Zuccaro, Lett. pitt., tom. VI. p. 129. — De Piles, Vies des Peintres.

nicht immer unter dem einzigen Gesichtspunkte von religiöser Bedeutung betrachtet, welche man später damit in Verbindung gesetzt hat. Sie erforderte ehemals, und auch gegenwärtig nur, daß der mit dem Purpur zu Belehnende ordinirt war. Man kann auch noch behaupten, daß zu jener Epoche in die Ertheilung der kirchlichen Beneficien, wie in die Sitten des Clerus einige Mißbräuche sich eingeschlichen hatten, welche mit der später herrschenden Regelmäßigkeit im Widerspruche standen. So ereignete es sich auch mehre Male, daß Leo X. die Wahl einiger Subjecte zu Cardinälen weniger seiner Pflicht als Papst, als vielmehr seinem Geschmacke unterordnete, indem er ein leidenschaftlicher Freund der Wissenschaften und Künste war [50]).

Wenn man dieses nun auf Raphael, als Maler betrachtet, anwendet, so muß man sagen, daß die Meinung jener Zeit über einige Gewerbe ganz anders dachte. Der Unterschied, welchen spätere Jahrhunderte zwischen der Ausübung der Zeichnenkunst und dem Besitze einer hohen Würde in der Kirche hergestellt haben, durfte, wenigstens in demselben Grade nicht, zu einer Zeit vorhanden sein, wo die Malerei fast ausschließlich religiöse Vorwürfe behandelte, und wo die Klöster selbst geschickte Künstler in jeder Gattung besaßen.

Da man endlich nicht umhin kann, anzunehmen, daß die Berühmtheit, der Reichthum und überhaupt ein ausgezeichneter Glücksstand Demjenigen, welcher diese Vortheile besitzt, gleichsam ein Recht zu seinen Ansprüchen auf eine höhere Würde zu Wege zu bringen, so muß man es anerkennen, daß alle diese Umstände sich bei Raphael vereinigt fanden. Er hielt zu Rom einen sehr beträchtlichen Hausstand, indem er in der Stadt einen sehr schönen Palast und in der Nachbarschaft ein hübsches Landhaus besaß. Er war sehr reich (s. den Anh. Nr. 13.); Cölio Calcagnini nennt ihn **vir praedives**. Am Hofe bekleidete er die Stelle eines Kammerherrn (**cubicularius**), und stand beim Papste in großem Ansehen. Vasari sagt ja: er lebte nicht als Maler, sondern als Fürst (**non da pittore, ma da principe**) [51]).

---

[50]) Einige verdankten selbst in der Folge ihre Erhebung zur Cardinalswürde der Berühmtheit ihres Talents, z. B. Sadolet.

[51]) **Vasari, ibid. pag. 228.**

Aber noch einige besondere Umstände berechtigen zu der Annahme, daß Raphael wirklich die Cardinalswürde im Auge hatte. Um diese Annahme noch wahrscheinlicher zu machen, müssen wir hier bemerken, daß, wenn der Papst über einen Cardinalshut verfügte, er damit eine Auszeichnung ertheilte, mit welcher Titel und Einkünfte verbunden waren, und den also *Bevorzugten* von den kirchlichen Verrichtungen dispensiren konnte [52]), also ganz das, was man sonst eine Sinecure nennt. Jedoch scheint es, daß der Ehestand sich mit einem solchen Titel nicht vertrug, und so würde sich Raphaels Widerstreben gegen eine *eheliche* Verbindung und der lange Aufschub, mit welchem er die *ihm angetragene* ehrenvolle Partie verzögerte, recht gut erklären lassen.

Mit den ausgezeichneten Männern Roms verbunden, zählte er den Cardinal Bibiena mehr unter seine wahren Freunde, als unter seine Beschützer [53]). Dieser Cardinal, welcher wünschte, daß Raphael sich verheirathen möchte, schlug ihm eine Verbindung mit seiner Nichte vor.

Den Beweis dafür besitzen wir nicht nur in dem, was Vasari davon erzählt, sondern auch in einem Briefe von Raphael an einen seiner Oheime, aus welchem Briefe Richardson *einige* Auszüge mitgetheilt hat [54]). In diesem Briefe spricht er von den Heirathsvorschlägen, welche der Cardinal ihm gethan *hatte*, und welche jener Oheim auch unterstützte; aber er sagt auch *ausdrücklich*, daß er zur Zurückweisung dieses Anerbietens *mehr* Gründe habe, als sein Oheim, um ihn zur Annahme *desselben* zu bewegen. Dieser Brief ist vom Juli 1514 datirt. Er fordert drei bis vier Jahre Frist, bevor er sich entscheiden werde [55]).

Man könnte allerdings glauben, daß die gewohnte Unabhängigkeit, und vielleicht das wohl bekannte Verhältniß, in welchem er damals stand, ihm hinreichende Gründe für die erbetene

---

[52]) Si faceva conto di dargli un capello, o per creare (come è stato scritto) cardinale lo stesso artefice, o per che questi disponesse dell' importare d'un capello; cosa che fù praticata poco tempo dopo, sotto Clemente VII. (Francesconi, Conjettura che una lettera etc., pag. 106.)

[53]) Ein Brief vom Cardinal Bembo an Bibiena enthält die Worte: **Raffaello che voi cotanto amate.** (S. Bembo's Briefe, gedr. zu Venedig 1550.)

[54]) S. im Anhange Nr. 13.

[55]) Vasari, ibid. pag. 225.

Frist darboten. Als dieser Termin verstrichen war, drang der Cardinal von Neuem in ihn; und hier scheint Raphael, da er lebhafter gedrängt wurde, einen mächtigern Beweggrund gehabt zu haben, um die Vollziehung der Heirath aufzuschieben, so daß es bei der Verlobung blieb, wie wir aus dem Epitaphium der Maria Bibiena ersehen, welches im Pantheon (S. Maria della Rotonda) errichtet war, neben der von Raphael erbauten Capelle della Madona del Sasso, welche bald darauf sein eigenes Begräbniß wurde. Dieses von Vasari uns mitgetheilte Epitaphium wurde weggenommen, als Carlo Maratte an derselben Stelle die Büste Raphaels mit der daran befindlichen Aufschrift aufstellte. Aus der Inschrift jenes Epitaphiums [56]) scheint hervorzugehen, daß dasselbe erst nach Raphaels Tode gesetzt wurde, daß es das Seitenstück davon war und Beziehung hatte auf die vom Cardinal Bembo verfaßte Inschrift, was aus den Worten sponsae ejus hervorgeht. Der übrige Theil der Inschrift berichtet, daß Maria Bibiena vor der Hochzeit starb, ante nuptiales faces.

Dieser Todesfall, welcher Raphael seine volle Unabhängigkeit wiedergab, konnte in ihm wieder die Hoffnung beleben, daß Leo X. ihn für die gemachten Vorschüsse mit dem Cardinalshute bezahlen werde, welche schmeichelhafte Aussicht man ihm in der Ferne gezeigt hatte.

Raphaels Tod.

In diesem Zustande der Dinge, in dieser Ungewißheit über die Ehrenstellen und über das Glück, welches das Schicksal ihm vorbehielt, näherte sich Raphael seinem Tode. Bis jetzt hat über die Ursache der traurigen Krankheit, welche ihn durch einen so schnellen Tod hinwegraffte, eine Meinung geherrscht, welche wir in der ersten Ausgabe dieser Schrift wiederholt haben, über welche wir aber nach Ansicht neuer Documente mit Recht einen Zweifel erheben können. Man hat immer wiederholt, daß die Krankheit, welche Raphaels Tod herbeiführte, aus einem übermäßigen Genusse der Freuden der Liebe entstanden sei; daß in Folge einer solchen Ausschweifung er von einem heftigen Fieber ergriffen sei, dessen Ursache er den Aerzten verbarg; da diese sie einer starken Erhitzung zuschrieben, hätten sie den Aderlaß angeordnet, und der

[56]) S. im Anhange Nr. 21.

Blutverlust hätte ihm den Rest seiner Kräfte vollends geraubt [57]). — Das ist Alles, was man gewöhnlich über die Ursachen seines Todes erzählt.

Benachrichtigt von seinem bevorstehenden Ende, machte Raphael ein Testament, dessen erste Anordnung seiner schon von ihm entfernten Geliebten ein anständiges Auskommen vermachte. Sein Vermögen, welches sich seit der in seinem Briefe an seinen Oheim 1514 davon gemachten Schilderung [58]) sehr vermehrt hatte, theilte er zwischen zweien seiner Schüler, Giulio Romano, der sein Liebling war, und Francesco Penni, mit dem Beinamen il **Fattore**, und einem seiner Oheime zu Urbino, welcher Priester war. Er bestimmte zum Vollstrecker seines Testaments den Secretair der päpstlichen Canzlei, Monsignore Balthasar di Pescia,

---

[57]) So erzählt Vasari die Sache, und diese Erzählung fand, obgleich sie nicht bewiesen war, bis jetzt überall Glauben. Jedoch fanden wir in der zu Mailand 1829 von unserer Schrift veranstalteten Uebersetzung neue Angaben über die Ursachen und Umstände dieses traurigen Ereignisses.

Herr Longhena zeigt darin zuerst die Unwahrscheinlichkeit der Unmäßigkeit, welcher sich Raphael mit einer Person überlassen haben soll, mit der er seit mehren Jahren im vertrautesten Umgange lebte, und die Wahrscheinlichkeit, daß seine Krankheit aus jeder andern Krankheit entsprungen sein konnte, und eins von den Fiebern war, welche die Arzeneiwissenschaft der damaligen Zeit nicht zu behandeln verstand. Sodann berichtet derselbe die Meinung, welche der berühmte Missirini über diesen Gegenstand ihm mitgetheilt hatte, und neue, bis jetzt ganz unbekannte Umstände.

Missirini schreibt, daß Francesco Cancellieri, jener unermüdete Sammler der geringsten auf die verflossenen Jahrhunderte sich beziehenden Einzelheiten und einer Menge von unbekannten Actenstücke, ihm eine alte Schrift gezeigt habe, die er vom Cardinal Antonelli erhalten hatte, worin über Raphaels Tod folgende Notizen vorkommen:

Raffaello Sanzio era d'indole nobilissima e dilicata; la vita sua si appigliava ad uno stame tenuissimo, in quanto al corpo, perche era tutto spirito, oltre che le forze fisiche gli si erano di molto menomate, e che fanno maraviglia essersi potute sostenere in si breve età. Ora trovendosi assai debile, e standosi un dì nella Farnesina, ebbe ordine che di presente si recasse à corte. Perche datosi a correre, per non ritardare, giunse in un fiato al Vaticano, tutto trafelato e sudante: e ivi standosi in vaste sale, e ragionando a lungo sulla fabbrica di S. Pietro, gli si raffreddò il sudore sulla persona, e fu compreso tosto da un male improviso. Laonde ito a casa fu sopraggiunto da una specie di perniciosa che lo trasse sventuramente alla tomba.

„Dieses Actenstück war für mich," schreibt Missirini, „von großer Bedeutung; aber mein Vertrauen auf dasselbe wurde noch vermehrt durch die neue Versicherung, welche mir über die Wahrheit aller dieser Umstände der berühmte Maler Camuccini ertheilte, die mit dem größten Talente die ausgebreitetsten Kenntnisse über die Meister seiner Kunst vereinigt.

[58]) S. im Anhange Nr. 13.

und verpflichtete ihn, von seinem Vermögen so viel zu nehmen, als hinreichend sei, in der Kirche Santa Maria della Rotonda eine der Capellen, welche die Peripherie dieser Kirche zieren [59]), zu restauriren, und zur Fundation dieses Altars eine jährliche Rente anzuweisen, womit eins von Raphaels Häusern belastet wurde, das man noch in der Straße degli Coronari zu Rom sieht, und woran man eine Inschrift liest, welche dieses Legat erwähnt. Raphael starb als Christ, in einem Alter von 37 Jahren, am 7. April 1520 [60]).

Die durch Raphaels Tod verursachte Trauer.

Wenn der Schmerz mit dem Verluste im Verhältnisse steht, so konnte kein Verlust dieser Art eine solche Trauer verursachen, als der Tod Raphaels, der zu dem höchsten Gipfel des Ruhmes, welchen das Genie verleihen kann, gekommen war, und in einem Alter dahingerafft wurde, welches für die meisten Menschen noch das Alter der Hoffnung ist. Welche Meisterwerke wurden dadurch der Bewunderung kommender Jahrhunderte geraubt! Welche große und schöne Ideen, die bereit waren, ans Licht zu treten, sanken in ihr Nichts zurück! Alles Lebendige, Alles in der Natur reproducirt sich: die Jahreszeiten, die Jahre, die Geschlechter der Menschen, die Gesellschaften, die Reiche folgen auf einander; — das Genie allein hat keinen Nachfolger, und Jahrhunderte werden vergehen, ehe man einen Maler mit Raphael wird vergleichen, geschweige denn ihm wird gegenüberstellen können. So waren die Klagen des Publicums beschaffen, und diese traurigen Gedanken schienen über alle Gemüther, und nach Bembo's Ausdrucke, über die ganze Natur einen Trauerschleier zu verbreiten.

Es ist einigen außerordentlichen Menschen die Gabe verliehen, daß sie über ihre Zeitgenossen die Herrschaft einer Ueberlegenheit ausüben, welche dem Neide unzugänglich ist, und welche, weit entfernt, den Stolz Anderer zu verwunden, im Gegentheil der

---

59) Diese Capelle ist diejenige, unter welcher Raphael begraben wurde, und wo der Bildhauer Lorenzo Lotti, sein Freund, die große Statue der Jungfrau aufgerichtet hat, welche **la Madona del Sasso** heißt. Auf die Mauer hinter dem Giebel stellte Carlo Maratte die marmorne Büste Raphaels, welche nebst den übrigen im Umfange des Gebäudes befindlichen Büsten später in einen der Säle des Capitols gebracht wurde.

60) Irrthümlicher Weise hat man oft Raphaels Tod auf den 6ten desselben Monats zurückverlegt.

Eitelkeit eines Jeden schmeichelt, weil ein Jeder darin Nahrung findet, um eine hohe Idee von der menschlichen Natur zu bekommen. Solche Menschen stehen in der sittlichen Ordnung da, wie jene kühnen Denkmäler, jene Wunder der Industrie, an deren Reproduction man zweifelt, und an deren Erhaltung man also viel Sorgfalt verwendet. Der Verlust eines solchen Genie's, zumal wenn er plötzlich und vor der Zeit eintritt, verursacht eine allgemeine Trauer; man fühlt sich gleichsam selbst getroffen von dem Schlage, welcher es dahinrafft, und ein Jeder empfindet im Grunde seines Herzens eine Leere, wie wenn ein Freund ihm entrissen, dessen Verlust unersetzlich ist.

So war es auch bei Raphaels Tode; alle Zeugnisse seiner Zeitgenossen berichten diesen allgemeinen Schmerz. Der Eine empfand es, daß die Malerei das Licht verloren hatte, das sie erleuchtete [61]; der Andere erblickte die ganze Natur in Trauer versenkt. Balthasar Castiglione schrieb an seine Mutter, die Marchese: »Ich bin in Rom, aber es scheint mir nicht mehr Rom zu sein, seitdem mein armer Raphael nicht mehr darin ist« [62]. So hatte Rom also für den geistreichsten Schriftsteller dieser Zeit mit Raphael seinen größten Schmuck und Zauber verloren.

Die Ehrenbezeugungen, welche seinen irdischen Resten erwiesen wurden.

Raphael wurde nach dem Gebrauche seiner Zeit und seines Landes in seinem Hause öffentlich ausgestellt. Dies geschah an demselben Orte, wo sich noch auf dem Gerüste das Gemälde der Verklärung befand, das, wie wir gesagt haben, beendigt war, obgleich es vielleicht noch in einzelnen Partien die letzte Hand erwartete. Dieser Umstand mußte den Eindruck, welchen das Werk machte, noch erhöhen. Hierauf könnte man in Wahrheit die schöne Stelle anwenden, wo Plinius von einigen Gemälden redet, deren Urheber durch ihren Tod verhindert wurden, sie zu vollenden [63], und so schön den Kummer schildert, den man empfindet, wenn man sie lobe, und den Schmerz des Beschauers, der ge-

---

[61]) Che quando gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase.

[62]) Ma non mi pare, esser a Roma, perche non vi è piu il mio poveretto Raffaello. (Lettere del conte Baldassar Castiglione; Padova, 1769, tom. I. pag. 74.)

[63]) ..... In lenocinio commendationis dolor est; manus cum id agerent extinctae desiderantur. (Plin., lib. XXXV, cap. xi.)

wissermaßen die Hand des Künstlers mitten in seiner Arbeit niedersinken sehe.

Diese unsterbliche Kunstschöpfung, dieses Bild voll Leben machte, so mit dem aus dem Leben geschiedenen Künstler zusammengestellt, auf die Anwesenden einen Eindruck, welchen die Zeit in dem Gedächtnisse der Menschen noch nicht hat verwischen können. Dieser Zusammenstellung ist von vielen Schriftstellern als einer der schönsten Züge erwähnt, welche der Genius des Lobes erfinden konnte, um das Leichenbegängniß eines großen Mannes zu ehren. Wir glauben gern, daß sie mehr Effect machen mußte, als Paul Giove's Panegyricus. Hierauf paßt ganz das Horazische: **Segnius irritant animos etc.** [64]). Das war ohne Zweifel eins jener Impromptu's der Beredsamkeit der Dinge, welches seinen Effect einer um so wirksamern und fruchtbarern Ursache verdankte, je natürlicher und je weniger vorbereitet dieselbe war. Dieses Zusammentreffen hatte sich von selbst gemacht, und man muß sich wohl hüten, mit Einigen, welche diesen Effect noch haben überbieten wollen, zu glauben, daß man das Gemälde gleichsam als ein Panier bei dem Leichenbegängnisse Raphaels voraus getragen habe.

Nein, die wahre Pracht seiner Beisetzung bestand in dem ungeheuren Gefolge von Freunden, Schülern, Künstlern, berühmten Schriftstellern, von Personen jeden Ranges, welche ihn mitten unter den Thränen der ganzen Stadt zum Grabe geleiteten. Es war ein allgemeiner Schmerz, und der päpstliche Hof theilte ihn. Leo X. soll bei der Nachricht von Raphaels Tode Thränen vergossen haben. Und Niemand erlitt auch einen größern Verlust, Niemand konnte die Folgen desselben besser würdigen, Niemand kannte den Werth des Ruhmes besser, welchen der Genius der Künste über die Regierung der Fürsten verbreitet.

Raphaels Leichnam wurde in das schönste der Denkmäler des alten Roms, in das Pantheon getragen (in die Kirche Santa Maria della Rotonda), und seinem letzten Willen gemäß unter der Capelle beigesetzt, welche von ihm dotirt war. Auf Befehl

---

[64]) **Horatii Ars poëtica.**

des Papstes ließ der Cardinal Bembo hier das doppelte Epitaphium setzen, welches man noch heut zu Tgge dort liest [65]).

153 Jahre nach Raphaels Tode wollte Carlo Maratte den Ort seines Begräbnisses durch ein neues Denkmal ehren. Es konnte Stoff zur Verwunderung geben, wenn eine bloße Inschrift den Ort bezeichnen sollte, wo die irdischen Reste des größten Malers ruheten. Hatte man damals gedacht, daß die ungeheure Kuppel des Pantheons in der Meinung der Menschen einem ehrenvollen Denkmale gleichkommen würde? Aber die bildliche Idee eines Pantheons, welche durch eine eitle Nachäfferei des Heidenthums nachher in einige Länder verpflanzt ist, hatte damals noch keine Geltung bekommen, und diese heidnische Anspielung war den Meinungen der Zeit fremd. Es scheint, daß man sich damals mit dem religiösen Denkmale begnügen mußte, dessen Errichtung Raphael in seinem Testamente befohlen hatte, und daß es in der Ausführung oder Restauration in einer von den Nischen bestand, die **en tabernacle** heißen, mit Säulen und Giebeldach versehen sind und später in Capellen verwandelt wurden. Hier erhielt Lorenzo Lotti den Auftrag, die große Statue der heiligen Jungfrau zu errichten, welche sich über dem Altare erhebt.

Das war also das wahre Denkmal von Raphaels Grabe. Da es jetzt Vielen unbekannt ist, so ist es ziemlich wahrscheinlich, daß nach anderthalb Jahrhunderten die Erinnerung daran allgemein verloren gegangen war. Um die Wirkung dieser Vergeßlichkeit wieder gut zu machen, kam Carlo Maratte auf den Einfall, eine Büste Raphaels in Marmor in einer der kleinen ovalen Nischen aufzustellen, welche auf beiden Seiten der Capelle angebracht sind. Damals verschwand die Grabschrift auf Maria Bibiena, um der neuen Inschrift Carlo Maratte's Platz zu machen [66]). Raphaels Büste wurde nach seinem Portrait, wie es in der Schule von Athen vorkommt, in Marmor gehauen. Der Bildhauer war Paul Nardini.

Man kann mit Recht annehmen, daß, obgleich wir darüber nirgends den Bericht finden, in der Zeit, wo Carlo Maratte dieses kleine ehrenvolle Denkmal Raphael errichtete, die irdischen

[65]) S. im Anhange Nr. 19.
[66]) Daselbst Nr. 20.

Reste des Letztern und der sie enthaltende Sarg untersucht worden sind, und daß damals sein Kopf oder wenigstens sein Schädel weggenommen ist, den man noch gegenwärtig in der Akademie des heil. Lucas zu Rom zeigt, wo man auch eins von seinen Werken sieht, nämlich das Gemälde des Schutzpatrons der Maler, welcher dargestellt ist, indem er die heil. Jungfrau mit dem Kinde Jesus malt. Neben der Jungfrau erblickt man die Figur eines Jünglings, woran die Aehnlichkeit mit Raphael in einem Alter von 25 Jahren unverkennbar ist. (Vergl. den am Schlusse des Werks mitgetheilten Brief.)

Jedes Jahr, am Jahresfeste des heil. Lucas, werden die Säle der Akademie geöffnet, und jedes Jahr empfängt dieser Kopf, der eine Art von Reliquie geworden ist, von den jungen Künstlern die Ehre einer unschuldigen, aber ehrenvollen Huldigung. Ein Jeder beeifert sich, mit seinem Crayon denselben zu berühren. So erzählt man, daß junge Soldaten ihren Säbel auf dem Grabsteine des Siegers von Fontenoy zu schleifen pflegen.

Physisches Portrait Raphaels.

Da die Art von religiöser Achtung, welche aus dieser Gewohnheit hervorging, bei bloßen Neugierigen der physiologischen Untersuchung dieses Ueberbleibsels von einem so großen Manne Raum gegeben hat, so erstaunt man darüber, daß ein Schädel von so geringem Umfange ihm angehört haben soll. Nichts ist in der That mehr geeignet, die materialistischen Ideen Derjenigen zu widerlegen, welche nach der physischen Beschaffenheit der materiellen Organe die moralischen Eigenschaften des Verstandes und des Genies beurtheilen wollen. Jedoch verträgt sich die Kleinheit dieses Schädels sehr wohl mit dem, was man von der äußern Constitution Raphaels weiß, sowie er sie auf mehren Gemälden in seinem Portrait uns überliefert hat.

Wir haben Gelegenheit gefunden, unsere Meinung über sein wahres Portrait zu sagen, als wir über das Portrait Altoviti's sprachen, welches Bottari's Irrthum veranlaßt hat. Um sich eine richtige Idee von seiner Person zu machen, brauchen wir uns nur an die authentischen Bildnisse zu erinnern, welche davon vorhanden sind. Raphael hat sich vier Mal in den Frescogemälden des Vatican gemalt: ein Mal in dem Streite über das heil. Sacra-

ment, mit Perugino zusammen, alle beide als Bischöfe; zum zweiten Male gleichsam mit seinem Lehrer in der Ecke der rechten Seite der Schule von Athen: hier ist er am kenntlichsten. Noch einmal erblickt man sein Portrait an dem Kopfe der Person, welche unter den Dichtern des Parnasses in Virgil's Gefolge dargestellt ist [67]). Endlich sieht man sein Portrait nochmals in dem Kopfe desjenigen, welcher neben Perugino in dem Stücke Attila das Kreuz hält.

Wir sagten vorhin, daß seine Person in der Figur des Jünglings neben dem heil. Lucas unverkennbar sei. Einige sind der Meinung, daß diese Figur eine schlechtere Manier verrathe. Man hat auch noch die Bemerkung gemacht, daß die Haltung des Kopfes, die Bewegung der Augen und der Blick nicht so beschaffen sind, als es der Fall sein muß, wenn das Portrait des Malers von ihm selbst verfertigt ist, da er, um sich zu copiren, genöthigt ist, sich im Spiegel zu sehen, was er nur kann, wenn seine Augen seitwärts gerichtet sind [68]); und darum glaubt man, daß die Figur Raphaels hier von einem Andern gemalt sei. Aber dieses Factum würde den Werth der Aehnlichkeit nicht schmälern, welche Lanzi diesem Kopfe beilegt, indem er ihm in dieser Beziehung den ersten Rang einräumt [69]). Den zweiten Platz gesteht er dem Portrait zu, welches er das Mediceische nennt, und welches das zu Florenz befindliche sein muß. Mit diesen mehr oder weniger treuen Bildnissen muß man das einer kleinen Figur verbinden, welche sitzend und in eine Draperie gehüllt dargestellt ist, und von M. Antonio nach einer leichten Zeichnung gestochen ist, welche von seiner ganzen Person eine richtige Vorstellung giebt.

Wenn alle diese Portraits unter einander auffallend übereinstimmen, so sieht man sich genöthigt, einzugestehen, daß man sich in Beziehung auf einige andere sehr geirrt hat. So hat man lange geglaubt, Raphael in dem Portrait eines jungen Knaben von funfzehn Jahren wieder zu erkennen, dessen Kopf auf eine Hand gestützt ist. Dieses Werk, welches im Museum

---

[67]) Bellori, Descrizioni delle Pitture, pag. 45.
[68]) Missirini, del vero ritratto, pag. xiv.
[69]) Stor. Pittor, tom. II. pag. 70.

zu Paris zu sehen [70]), ist offenbar eins der vollendetsten Stücke; und Raphael hat nichts Liebenswürdigeres, nichts mit schönerem Pinsel, in vollkommnerem Colorit und in vollendeterer Harmonie gemalt. Gewiß würde es ihm, da er zur höchsten Stufe seines Talents gekommen war, nicht eingefallen sein, sich in einem Alter zu malen, wo er kaum in Perugino's Schule getreten war. Niemand wird wohl von sich selbst ein Portrait verfertigen, das einem so viel früheren Alter angehört. Dazu müssen wir noch hinzunehmen, daß der junge Knabe, von welchem hier die Rede ist, blonde Haare hat, was doch den sichersten Nachrichten durchaus widerspricht.

Wir glauben, hier auch nicht weitläufig die unwahrscheinliche Meinung widerlegen zu müssen, daß ein anderes Gemälde in demselben Museum [71]) Raphael mit seinem Fechtmeister darstellt. Einmal glaubt man, daß dieser vorgebliche Fechtmeister kein Anderer sei, als Pontormo; sodann, daß dieses Gemälde von Pontormo selbst herrühre, und endlich hat die Figur, welche man für die Raphaels gehalten, gar keine Aehnlichkeit mit allen denjenigen Portraits, welche anerkannt ähnlich sind. Dieser dicke, etwas bärtige Kopf scheint uns der Marco Antonio's zu sein, wenigstens hat es viel Aehnlichkeit mit dem Portrait dieses Kupferstechers, welches Raphael als Seitenstück zu Giulio Romano in dem Gemälde Heliodorus in der Person eines der Träger des Papstes dargestellt hat. In Folge einer ähnlichen Verwechselung hat Chapron auf seinem Titelblatte zu den Kupferstichen von den Logen die Büste Raphaels auf einer Säule mit einem bärtigen Kopfe dargestellt, welches nur der Kopf Marco Antonio's ist, wie er aus dem eben erwähnten Gemälde entlehnt ist. Derselbe Irrthum ist auch vor einigen Jahren in einer neuen Folge von gestochenen Portraits wieder vorgekommen.

Nach Allem, was wir in den wahrhaft authentischen Portraits von Raphael, vorzüglich in dem in Florenz und dem in der Schule von Athen, sehen, hatte er eine regelmäßige, angenehme und zarte Figur, sehr gut proportionirte Züge, braunes Haar und eben solche Augen, voll Sanftmuth und Bescheidenheit; die Gesichts-

---

[70]) Unter der Nummer 1152.
[71]) Unter der Nummer 1149.

farbe war etwas olivenartig; im Ganzen hatte seine Gestalt den Ausdruck der Anmuth und des Gefühls. Seine Complexion, und seine ganze übrige körperliche Bildung scheinen ganz und gar mit seiner Physiognomie im Einklange gestanden zu haben [72]). Er hatte einen langen Hals, einen kleinen Kopf, einen schmalen Wuchs und nichts verhieß in seiner Constitution eine lange Lebensdauer. Seine Manieren waren voll Annehmlichkeit, sein Aeußeres zuvorkommend, seine Kleidung geschmackvoll und nach dem guten Tone der Hofsitte eingerichtet.

Moralisches Portrait Raphaels.

Die sittlichen Eigenschaften des Herzens und des Geistes entsprechen der Anmuth und dem Zauber seiner Person. Rührend ist die Dankbarkeit gegen seinen alten Lehrer, die Ehrfurcht, die er gegen dessen Werkte hegte, die Sorge für seinen Ruhm, die er dadurch bewies, daß er das Portrait desselben mit seinem eigenen verband, gleichsam um mit ihm die Ehre eines Talents zu theilen, welches ihm seine erste Richtung verdankte.

Es scheint nicht, als ob der Neid jemals Gewalt über ihn gehabt hat. Obgleich der Künstler nicht umhin kann, sich mit denjenigen zu vergleichen, welche ihn umgeben, und obgleich Raphael diese Vergleichung weder unterlassen durfte noch konnte, kann man in seinen Werken dennoch dazu recht wohl den edlen Wetteifer von der niedrigen Eifersucht unterscheiden. In der That der Neidische studirt nur darauf, seine Nebenbuhler herabzusetzen, um sich über sie zu erheben, sie zu berauben, und sich auf ihre Kosten zu bereichern. Der edle Wetteifer raubt denen nichts, welche er bekämpft; er erborgt auch nichts von ihnen, wenn er ihnen etwas verdankt; so ist es bloß die Nothwendigkeit der Anstrengung, welche es ihm kostet, sie zu bekämpfen, und selbst dann, wenn er triumphirt, schreibt er ihnen noch den Ruhm seines Erfolges zu. So wußte Raphael die Beispiele seiner Zeitgenossen zu benutzen, indem er aus denselben die Mittel schöpfte, nicht um ihnen zu folgen, sondern um sie zu übertreffen, indem er von ihnen nicht ihre Waffen borgte, sondern das Geheimniß, bessere zu erfinden, kurz indem er gegen sie mit seinen eigenen Mitteln kämpfte. Ge-

---

72) **Bellori**, Descriz. delle Pitt. — S. Anhang Nr. 18.

recht gegen Alle, wußte er seinen gefährlichsten Nebenbuhlern zu huldigen, und man hörte ihn Gott danken dafür, daß er ihn zur Zeit eines Michel Angelo habe geboren werden lassen [73]).

Mit einem seltenen, verbindlichen Wesen begabt, selbst gegen diejenigen, welche er am wenigsten kannte, sah man ihn nie seine Dienste Jemanden verweigern. Immer bereit, seine Arbeit zu verlassen, verschwendete er seine Rathschläge und selbst seine Zeichnungen an einen Jeden, der seine Hülfe in Anspruch nahm. Seine Zeitgenossen rühmten sein außerordentliches Wohlwollen gegen Alle, seine Barmherzigkeit gegen die Leidenden. Cölio Calcagnini meldet uns, daß ein gewisser Fabius aus Ravenna, ein Greis von stoischer Rechtschaffenheit und ausgezeichneter Gelehrsamkeit, von Raphael seinen Unterhalt bekam [74]).

Wir haben schon von der Theilnahme gesprochen, welche er den talentvollen Leuten schenkte, aus denen seine zahlreiche Malerschule bestand, von der Eintracht, welche er zwischen ihnen zu erhalten wußte, eine Eintracht, welche niemals der geringste Streit, die geringste Eifersucht störte. Der Grund einer so seltenen Eintracht lag in dem Charakter des Meisters, in den glücklichen Eigenschaften, welche ihm Aller Herzen gewannen, in einer Liebenswürdigkeit, welche Vasari so herrlich schildert, indem er sagt, daß sie nicht nur die Menschen, sondern sogar die Thiere an ihn fesselte [75]).

Raphael verdankte seiner ersten Erziehung, der Sorgfalt eines guten Vaters und den Beispielen einer in seiner Vaterstadt in Ansehen stehenden Familie jenen Grad der Bildung, welcher für die meisten Stände des Lebens hinreichend ist, einen köstlichen Keim, welchen Nichts ersetzen, und zu dessen Entwickelung Alles in der Folge beitragen kann. So zeugt schon die Schrift des Briefes, den er 1507 an seinen Onkel schrieb, wovon wir das Facsimile im Anhange Nr. 4. mittheilen, durch die Reinheit und die graphische Eleganz, welche man darin bemerkt, hinreichend von der guten Anwendung der Jahre seiner Kindheit, in welchen man gewöhnlich die Hand im Schreiben sich aneignet, welche später

---

[73]) **Lanzi**, Stor. Pitt. tom. II., pag. 71.
[74]) Siehe Anhang Nr. 16.
[75]) **Vasari**, ebendſ. p. 228.

dann nicht leicht wieder verloren geht. Was den Styl und Inhalt dieses Briefes betrifft, so bemerkt man daran noch einige Wörter und Wendungen, welche man in seinen späteren Briefen nicht wiederfindet. Dies kommt daher, weil er in dem ersten Schreiben noch das Patois seiner Vaterstadt spricht, wohin er auch gerichtet ist; wir müssen noch hinzufügen, daß er diesen Brief vor seiner Ankunft in Rom geschrieben hat. Seine übrigen Briefe sind in einem ganz andern Style geschrieben. Wenn man denjenigen liest, welchen er an Balthasar Castiglione geschrieben, so wird ein Jeder, der ihn nach den darin enthaltenen Ideen beurtheilt, mit den italienischen Litteratoren übereinstimmen, welche behaupten, er sei ganz dessen würdig, an den er gerichtet war.

Das Sonnett, das man Raphael zuschreibt, [76]) beweiset freilich nicht, daß er ein Dichter, noch auch nur ein geschickter Verskünstler gewesen sei; aber es verräth eine Geistescultur, welche man gleichsam als einen Luxus des Talents bei einem Manne betrachten muß, welcher in andern Zweigen der Kunst so viele verschiedene Vorzüge vereinigte.

Vergessen wir auch nicht, daß Vasari am Ende seiner **Vit. dei Pittor.**, [77]) wo er Rechenschaft giebt von den Quellen, aus denen er geschöpft hat, und von den Materialien, die ihm zur Vollendung seines großen Werkes gedient haben, auch Raphael unter der Zahl der Künstler anführt, deren Schriften ihm eine bedeutende Hülfe geleistet haben. Indem man so den Verlust von so kostbaren Documenten beklagt, findet man hier einen neuen Zug der Aehnlichkeit zwischen dem neuen und dem alten Apelles, welcher Letztere, wie Plinius uns erzählt, auch über seine Kunst geschrieben hatte: **Scripsit et de sua arte.** [78])

Alle beide verdankten ihren persönlichen Eigenschaften und ihrem Reichthum jenes Ansehn in der Gesellschaft, welches die Großen der Erde mit ihnen in Verbindung brachte, und ihnen Zutritt zu Personen vom höchsten Range verschaffte. Raphael hatte in diesem Punkte ein richtiges Gefühl seines Werthes. In seinem Briefe vom 1. Juli 1514, an seinen Oheim, worin er ihm einen

---

[76]) Siehe im Anhang Nr. 17.

[77]) Vasari, tom. VII. p. 250.

[78]) Plinius, lib. XXXVI.

Ueberblick über sein damals schon beträchtliches Vermögen giebt, spricht er von sich in Ausdrücken, die den Mann verrathen, welcher fühlt, was er werth ist. »Wisset,« schreibt er ihm, »daß ich Euch, allen unsern Verwandten und dem Vaterlande Ehre mache.« Man kann sich leicht denken, wie sehr sein Vermögen und sein Ansehn in den Augen seiner Zeitgenossen in den sechs letzten Jahren seines Lebens zunehmen mußte.

Aber bis zu welchem Grade mußten nicht auch (was ohne Zweifel ihm einen noch höhern Werth giebt), seine Kenntnisse aller Art wachsen? wie sehr mußte sein Geschmack sich vervollkommnen in der Gesellschaft der ersten Männer an dem Hofe eines Leo X.? Man weiß, daß er einen vertrauten Umgang hatte mit Bembo, Navigiero, Beazzano, P. Giove, Bibiena, Sadolet, Castiglione und mit so vielen andern, an Rang wie an Kenntnissen eben so ausgezeichneten Männern. Alle tauschten gern mit ihm ihre Kenntnisse aus, besuchten seine Schule, um in die Mysterien einer Kunst einzudringen, deren Geheimniß er in einem so ausgezeichneten Grade besaß, nämlich das Geheimniß: die Gefühle der Seele den Augen sichtbar darzustellen: **Pingere posse animum, atque oculis praebere videndum.**

Kritische Untersuchung der Eigenschaften Raphaels als Maler.

Der frühe Tod Raphaels wird für alle Künstler und Freunde der Kunst ein Gegenstand ewigen Bedauerns sein. Wenn man auch einräumen wollte, daß seine Fähigkeiten als Maler nicht mehr zunehmen konnten, und daß sein Genie einen Punkt erreicht hatte, über welchen es nicht hinaus konnte; so tröstet das noch nicht über den auf ewig unersetzlichen Verlust an mannigfaltigen Erfindungen, an Compositionen, die aus einer Quelle hervorgegangen wären, welche, wie man weiß, unerschöpflich war. In der That war ein Hauptzug von Raphaels Genie die Fruchtbarkeit, und die Fähigkeit, dieselben Vorwürfe wieder darzustellen, ohne daß er sich wiederholte. Wenn wir z. B. berechnen wollten, was wir verloren hätten, wenn er zwei oder drei Jahre früher gestorben wäre: wer kann ermessen, was wir noch von ihm erhalten haben würden, wenn er (nach dem gewöhnlichen Laufe des menschlichen Lebens) dreißig Jahre länger gelebt hätte?

Aber wenn wir auch dasjenige, was in dieser Hypothese nicht

in Abrede gestellt werden kann, d. h. den Verlust in Hinsicht der Quantität, bei Seite setzen, ist es nicht, wir wollen nicht sagen, erwiesen, aber doch wahrscheinlich, daß, wenn Raphael ein höheres Lebensziel erreicht hätte, er vielleicht zu seinen Eigenschaften nicht neue hätte hinzufügen, aber doch wenigstens einzelne derselben modificiren können, z. B. die des Colorits, durch den Einfluß einiger großen Maler der venetianischen Schule?

Einige, welche von der Höhe, die Raphael so schnell, und in dem Zeitraume einer so kurzen Reihe von Jahren erreicht hatte, am meisten überrascht sind, argumentiren nach gewissen Gesetzen, welche die moralische Ordnung mit der physischen überein hat. Sie wenden also auf die Zunahme der Geistesfähigkeiten jenes Naturgesetz an, welches die Dauer des Lebens nach der Dauer der Zunahme oder der Entwickelung des Körpers bestimmt. Daher glauben sie von jener frühen Reife von Raphaels Talent, von seinem schnellen Wachsthum schließen zu müssen, daß ein längeres Leben der Vervollkommnung der Fähigkeiten nichts hinzugefügt haben würde, deren Entwickelung die Natur bei ihm so sehr beeilt hatte, und daß seine Laufbahn nicht zu kurz ist, sondern daß der Lauf seines Genies reißend schnell gewesen sei. So suchen sie den Kummer über einen Verlust zu mildern, dessen Folgen sie dadurch zu verringern scheinen.

Nach Andern soll es nicht die Frage sein, ob Raphael jene absolute Vollkommenheit erreicht haben würde, welche den Anstrengungen des Menschen versagt zu sein scheint, auch nicht, ob er in einem jeden Hauptzweige der Malerei einem Jeden, der sich nur in einem derselben ausgezeichnet hatte, gleichgekommen wäre. Es soll sich bloß darum handeln, ob er bei jener ganz eigenthümlichen Fähigkeit, die er besaß, sein Talent zu modificiren, d. h. mit seinen Eigenschaften die ausgezeichneten Eigenschaften anderer Manieren bei andern Malern zu vereinigen, ob er nicht zu einer Vereinigung von Eigenschaften hätte kommen können, welche diejenigen, welche wir in einigen seiner letzten Werke erblicken, noch überträfen. Nun scheint es uns, daß der von seinem Talente befolgte Gang einen solchen Fortschritt seinerseits um so wahrscheinlicher macht, da er auch dem Unparteilichsten schon ein Beispiel davon darbietet, und Nichts

uns die Grenze zeigt, wo dergleichen Combinationen aufhören können.

Wenn man die Periode, in der Raphael lebte, übersieht, so erblickt man in der That die Hauptzweige der Malerei, so wie die ihnen entsprechenden Eigenschaften und Gaben des Genies, als eben so viele verschiedene Loose unter vier ausgezeichneten, gleichzeitigen Malern vertheilt, die dieselben bis auf die höchste Stufe fortgeführt haben, welche die moderne Kunst nur erreichen konnte. So ist Niemand in der Wissenschaft der Zeichnung so weit gekommen, als Michel Angelo, als Titian, in der Wahrheit des Colorits, als Correggio in dem Zauber des Pinsels und des Helldunkels, als Raphael in der Erfindung und Composition. Aber wenn man diese vier Maler mit einander vergleicht, so kann man es nicht in Abrede stellen, daß Raphael jedem dieser drei Nebenbuhler in demjenigen, was den ausschließlichen Vorzug eines Jeden ausmacht, näher gekommen ist, als einer von ihnen Raphael in dem ihm eigenthümlichen Vorzuge ist. Und darin besteht gerade sein Uebergewicht, das durchaus nicht in Abrede gestellt werden kann.

Gegenwärtig hat uns die Geschichte Raphaels und seiner Werke in den Stand gesetzt, über den Hauptpunkt der aufgeworfenen Streitfrage eine richtige Meinung zu erhalten.

Alles zeigt bei ihm, wie uns dünkt, eine von der Natur so glücklich gebildete Anlage, eine Vereinigung von Eigenschaften, um das Schöne in der Nachahmung zu empfinden, zu beurtheilen und zu produciren, daß es schwer ist, ein Ziel zu bestimmen, wo das Resultat einer so seltenen Vereinigung hätte stehen bleiben müssen. Dies möchte bis zu einem gewissen Punkte in das Reich der Probabilitäten gehören. In der That scheint es, als ob das, was Raphaels Genie geleistet hat, nicht allein ein Vorzeichen, sondern sogar die Bürgschaft von dem ist, was er geleistet haben würde, wenn er nicht mitten in seiner Laufbahn so schnell und so früh abgerufen wäre. Vielleicht könnte man hier sagen: **Ab actu ad posse valet conclusio.**

Was Raphael ausgezeichnet hat, was man in ihm entdeckt, wenn man von den ersten Schritten an seinen Gang befolgt, das ist jenes Gleichgewicht von moralischen Fähigkeiten, woraus jenes richtige Verhältniß zwischen den Extremen, und eine Vereinigung

von Eigenschaften hervorgeht, welche sich zu widersprechen scheinen. Auch scheinen die verschiedenen Manieren, die man in der chronologischen Ordnung seiner Werke wahrnimmt, nicht eigentliche Veränderungen, Uebergänge von einer Gattung zur andern zu sein, sondern bloß neue Combinationen dieser Gattungen. Er ließ nicht eine Eigenschaft an die Stelle einer andern verschiedenen *treten*, sondern er vermischte sie mit einander. Er ging nicht vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Sanften zum Starken, vom Pretiösen zum Kühnen, vom Anmuthigen zum Großartigen, vom Natürlichwahren zum Idealwahren über; sondern aus allen diesen Gattungen bildete er sich einen besondern und so individuellen Styl, daß wenn das Prisma der Kritik von den Zeitgenossen etwas in seinen Werken entdeckt, man dagegen versichern kann, daß man in ihren Werken fast Nichts von ihm erblickt.

Nach den historischen Notizen und selbst nach augenscheinlichen Thatsachen kann man die Verschiedenheiten des Styls und Geschmacks, welche man in Raphaels Werken bemerkt, gewissermaßen chronologisch classificiren; man kann darin jenes fortschreitende Aufsteigen unterscheiden, wovon seine so genannten drei Manieren die vornehmsten Stufen ausmachen. Jedoch findet man nicht, daß er das, was er auf der einen Seite zunahm, auf der andern verlor, wie wenn z. B. die Anmuth, welche Leonardo da Vinci charakterisirt, mit der unbeugsamen Strenge Michel Angelo's vertauscht hätte. Wenn er nach dieser oder jener Eigenschaft *nur* in dem Maße strebte, welches sich mit seinen übrigen Eigenschaften vertrug, so kann man dagegen zweifeln, ob er jemals seinerseits die Absicht gehabt habe, von irgend Etwas ein Nachahmer zu sein.

Wir können sogar behaupten, daß wenn bei Einigen, welche man ihm gegenüberstellt, in der sie auszeichnenden Eigenschaft irgend eine Ueberlegenheit stattfindet, dies daher kommt, weil ein Jeder von ihnen diese Eigenschaft in einem etwas zu hohen Grade besitzt. Leonardo da Vinci legte eine solche Grazie in die Miene seiner Köpfe, daß dieselbe fast g e s u c h t erscheint. Michel Angelo besitzt eine solche Kühnheit der Zeichnung, eine solche Großartigkeit der Umrisse und der Composition, daß beide oft an Uebermaß und an Mißbrauch grenzen. Nun kann man sagen, daß diese beiden

Eigenschaften sich ihres Ueberflusses entledigt haben, indem sie durch Raphaels Criterium hindurchgingen, um uns die Idee der wahren Wissenschaft und der wahren Größe in ihrem richtigsten Verhältnisse darzustellen. Man findet wohl eine Eigenschaft bei Andern in höherm Grade; bei Raphael kann man überzeugt sein, sie am besten zu finden. Wir glauben, daß man eben dasselbe auch von allen moralischen Eigenschaften der Malerei sagen kann.

Aber die Künstler, welche das praktische Verdienst der Kunst in einem besonderen Grade angeht, erkennen zwei Haupteintheilungen an, nach deren Beziehung wir die Erzeugnisse Raphaels auch noch untersuchen wollen: wir meinen die Zeichnung und das Colorit, deren bis zur höchsten Stufe fortgeführte Vereinigung den Neuern immer als etwas Unmögliches erschienen ist. Man glaubt allgemein, daß diese beiden Theile der Kunst zu malen von zwei Bedingungen oder Eigenschaften abhängen, welche mit einander unverträglich sein sollen. Welche Geltung diese Meinung auch haben mag, so ist sie nur auf die abstracte Idee der vollkommensten Harmonie und Schönheit des Colorits in Vereinigung mit der vollendetsten Form der correctesten Zeichnung anzuwenden. Aber wer könnte wohl die zwischen diesem höchsten Punkte einer vollkommenen Vereinigung oder der absoluten Trennung jener beiden Arten von Vorzügen liegenden Grade aufzählen, zu welchen mehre auf eine höchst befriedigende Weise gelangt sind? Ist es denn nun wahrscheinlich, daß Raphael, welcher in einigen seiner Werke bis zu einem dieser Grade gelangt war, nun nicht auch noch zu einem höhern Grade sich hätte erheben können?

Man verliere ja nicht den Umstand aus den Augen, daß die venetianische Schule damals erst in den Gemälden Giorgione's anfing zu glänzen. Titian war kaum erst in Raphaels Alter; er stand nur zu Venedig in Ansehen, und besuchte Rom erst 1546 [79]). Die beiden Maler konnten daher nur ein wenig durch den Ruf mit einander bekannt sein. Raphael hatte also nicht so viel Gelegenheit, Titians Talent zu würdigen, als man glauben sollte, obgleich er es nicht versäumt haben mag, das Verfahren desselben zu studiren. Aber Correggio's Bekanntschaft fehlte Raphael [80]). Es

[79]) Vasari, Vit. di Pitt. tom. VII. pag. 6. 17.

[80]) Correggio starb 1534. Er wurde 40 Jahr alt. Nach Rom kam er niemals. (Vasari, ebend. tom. III. p. 68.)

ist also wohl wahrscheinlich, daß wenn Raphael länger gelebt hätte, Titian und Correggio die Brennpunkte seines Wetteifers geworden wären, und schwerlich kann man sich einbilden, er würde ihnen weder in der Wahl der färbenden Substanzen, noch in ihrer Behandlung und Kunst der Farbenmischung etwas abgelauscht haben.

Jetzt wollen wir nach der gewöhnlichen Methode die Haupttheile der Malerei der Reihe nach durchgehen, und ganz in der Kürze angeben, in welchem Maße sich Raphael in Vergleich mit seinen Rivalen darin ausgezeichnet hat.

Erfindung.

Die Erfindung, die erste Eigenschaft, und die Grundlage aller übrigen in der Praxis der schönen Künste, begreift zu viel in sich, als daß wir auf eine völlige Zergliederung derselben eingehen könnten. Ein Werk, das den einzigen Zweck sich vorsetzte, die genau und ins Einzelne gehende Anwendung davon auf Raphaels Schöpfungen zu machen, würde kaum ihren Stoff erschöpfen können, doch wohl verstanden, wenn man das Wort Erfindung in seiner höhern Bedeutung versteht. Es handelt sich nicht darum, die Idee derselben auf die Anwendung jener viel zu leichten Gabe der Erneuerung zurückzuführen, welche man zu oft mit der Gabe der Erfindung verwechselt. Demjenigen kann man allein Erfindung in der Malerei beilegen, welcher in seinen Ideen besonnene Urtheilskraft mit thätiger Einbildungskraft, lebhaftes Gefühl mit tiefem Wissen, neue Ansichten mit richtigem Ausdruck vereinigt, und so dahin kommt, daß er in dem Geiste des Beschauers neue Ideen, in seinem Gemüthe neue Affecte hervorbringt, und seinen Augen Bilder oder Combinationen darstellt, welche durch eine geheime Kraft der Kunst hervorgebracht sind, ohne daß ein Werk in der Natur sie ihm hätte darbieten können.

Wenn diese Definition der Natur und der Wirkungen der Erfindung, verglichen mit den Werken der Malerei, richtig ist, so wird man sie auf Raphaels Werke desto genauer anwenden können, da wir ohne dieselben, und ohne die Einsichten, welche man ihnen verdankt, nicht im Stande gewesen wäre, diese Definition aufzustellen, oder auch nur eine Idee davon zu erlangen.

Was nun also die Gabe der Erfindung betrifft, so trägt Raphael über alle Maler bei weitem den Sieg davon und läßt die

geschicktesten Maler in ziemlich großer Entfernung hinter sich zurück. Seine Ueberlegenheit beruht vorzüglich auch darauf, daß er auf einem Gebiete, wo der menschliche Verstand so wenig feste Gesetze, so wenig Vorbilder findet, die seinem Aufschwunge zur Richtschnur dienen könnten, das richtige Verhältniß, welches in der Mitte steht zwischen allen Verirrungen, zu beobachten gewußt hat. So scheint die Gabe der Erfindung bei Einigen, wie z. B. bei Giulio Romano, eine größere Kühnheit gehabt zu haben, aber leider! auf Kosten der Wahrheit und oft auch der Schicklichkeit. Andere, wie Nicolas Poussin, scheinen in Hinsicht der Erfindung mit mehr Ueberlegung und Urtheil zu Werke gegangen zu sein; aber diese Besonnenheit thut offenbar der Wärme und der Begeisterung Abbruch. Einige, wie Annibal Caracci, haben ihr Genie in der Erfindung vorzüglich bei mythologischen Vorwürfen, Andere, wie Dominichino, in Vorwürfen der christlichen Religion mit glücklichem Erfolge geübt. Raphael hat alle Gattungen von Vorwürfen behandelt, und in allen steht seine Erfindung mit der Gattung selbst in gleicher Linie und weit über der Erfindung derjenigen Künstler, welche sich nur in einer Gattung allein ausgezeichnet haben.

So kurz wir auch hier über die Gabe der Erfindung uns ausließen, welche doch gleichsam der charakteristische Zug Raphaels ist, so können wir uns nicht enthalten, hier auch noch auf die andere ihr verwandte Eigenschaft aufmerksam zu machen. Wir meinen die Fruchtbarkeit. Kein Maler ist ihm hierin gleichgekommen. Wir haben schon Beispiele genug angeführt, als daß wir uns dabei von neuem aufzuhalten nöthig hätten. Aber was man besonders bei Raphaels Fruchtbarkeit bemerkt, das ist jene Fähigkeit, die er besaß, dasselbe Sujet mehrmals zu wiederholen, ohne daß man irgend eine Ungleichheit des Werthes, eine Verschiedenheit des Datums in Erzeugnissen wahrnehmen kann, welche, obgleich sie nicht einer und derselben Zeit angehören, dennoch alle das Werk einer einzigen Schöpfung zu sein scheinen. Man sieht, daß in dem Grade, wie seine Einbildungskraft fähig war, alle Verschiedenheiten eines und desselben Vorwurfs aufzufassen, und die Bilder desselben in verschiedenem Lichte zu zeigen, seine Urtheilskraft geschickt war, sie auf den Hauptpunkt jeder Handlung zurückzuführen, wovon

seine Kunst nur alle verschiedenen Ansichten durchlief und wieder hervorbrachte. Auf dieselbe Weise zeigte er in allen seinen Compositionen Reichthum, ohne Uebermaß, und besaß mehr als jeder andere Maler das Geheimniß, die Personen, die Umstände, die Nebenpartien, die Episoden zu vervielfältigen, ohne daß man etwas Unnützes darin finden könnte; vielmehr muß man behaupten, daß Alles in der That, sowohl für die Annehmlichkeit der Augen, als auch für das Verständniß des Vorwurfs oder das Interesse der Handlung nothwendig ist.

Composition.

Was man in der Malerei Composition nennt, hängt ohne allen Zweifel mit von der Invention ab; daher werden auch beide Ideen und die Vorzüge, welche die Meinung mit den zu jeder von beiden erforderlichen Eigenschaften verbindet, in der gewöhnlichen Sprache häufig mit einander verwechselt. Jedoch hat das Wort Composition einen klaren Sinn, und das Talent der Composition hat, obgleich es ein Erfolg der Gabe der Erfindung ist, nichts desto weniger seine besondere Bedeutung. Die Composition ist die Kunst, die Gegenstände eines Gemäldes und die Personen in ihren Bewegungen und Verhältnissen in Beziehung auf den darzustellenden Vorwurf, so anzuordnen und zu vertheilen, daß das Ganze und ein jeder einzelne Theil eine Gesammtheit bilden, welche durch ihre Linien zugleich angenehm, in ihren Effecten harmonisch, für den Verstand deutlich und im Stande ist, auf die Sinne und die Seele des Beschauers einen Eindruck zu machen, welcher oft weit über dem Eindrucke steht, den die Dinge in der Wirklichkeit auf uns machen.

In der Composition sind zwei Klippen zu vermeiden: zu wenig Kunst, und zu viel Kunst. Vor Raphael fand darin zu wenig Kunst statt. Die Compositionen der frühern Schulen waren nur an einander gereihte Figuren. Die Furchtsamkeit des Geistes entsprang in diesem Stücke aus der Natur der Vorwürfe selbst, welche, wie wir schon gesagt haben, der Kunst nur die Forderung zustellten, sie als den treuen Spiegel dessen, was die Augen täglich sahen, darzustellen. Da wo die Einbildungskraft nicht zur Hülfe gerufen wird, um an den Vorwürfen, welche die Malerei behandelt, Theil zu nehmen, giebt es noch keine Composition.

In der Folge hat man zu viel Kunst angewendet, oder wenn man will, zu viel Künstliches in die Composition gelegt, sowohl von Seiten der Einen, welche sie einem zu willkürlichen Verfahren unterwarfen, zu viel Gesuchtes hineintrugen, oder sie mit einer methodischen und übertriebenen Sorgfalt anlegten; — als auch von Seiten der Andern, welche, unabhängig von den Erfordernissen der Handlung, die Ansicht und die Linien des Ganzen zersplitterten. Raphael, und mit wenig Ausnahmen kann man sagen, Raphael allein, hat in den Styl seiner Composition so viel Kunst als möglich hineingetragen, ohne daß sie sich zeigt, er hat die größte Mannichfaltigkeit entwickelt, ohne der Einheit zu schaden, den meisten Reichthum angewandt, ohne daß er in Luxus übergeht, und endlich die meiste Regelmäßigkeit für das Auge und den Geist beobachtet, ohne daß beide darin Zwang und Ziererei entdecken können.

Einige haben darauf aufmerksam gemacht, daß im Allgemeinen Raphael in seinen Compositionen ein System von Linien und Massen eingeführt hatte, welche mehr oder weniger einen symmetrischen Effect hervorbringen. Dieser Effect ist zu erkennen auf den Gemälden: Der Streit des heil. Sacraments, die Schule von Athen, der Parnaß, die Messe von Bolsena, Heliodorus, in 4 oder 5 Cartons, und bei vielen andern Vorwürfen. Man kann mit Grund behaupten, daß dieses Entsprechen der Massen unter einander, den Augen sehr gefällt, weil es ihnen dadurch leicht wird, die Hauptabtheilungen der Anordnung mit einander zu vergleichen. Aber dieses Correspondiren gefällt gleichfalls dem Geiste, als ein Resultat der Ordnung und Regelmäßigkeit. Der Instinkt sogar findet darin etwas Sympathisches; so zahlreich sind die Beispiele von Symmetrie, welche die Natur uns darbietet, in jener regelmäßig übereinstimmenden Bildung aller lebenden Wesen, welche aus zwei Hälften zusammengesetzt sind, die sich mit der genauesten Gleichheit wiederholen.

Wenn eine große Anzahl von Beschreibungen der Gemälde Raphaels nicht schon die ganze Größe seines Genies in der Composition gezeigt hätte, so würden wir hier ein weites Feld zu Beobachtungen haben; aber da ein jeder Abschnitt, welcher den Zweck hat, an eine seiner Eigenschaften uns zu erinnern, nur einen kur-

zen Abriß darbieten soll, so wollen wir hier schließen, und nur noch sagen, daß kein Maler in so hohem Grade das besondere Talent besessen hat, den Hauptvorwurf jeder Composition aus ihrem erhabensten Gesichtspunkte zu zeigen, die Personen so anzubringen, daß keine ohne Zweck darin vorkommt, einer jeden Person eine Handlung zu geben, welche nicht als eine gespielte Rolle erscheint, sie in so richtigen Attitüden, mit einem so richtigen Ausdrucke, in einer so nothwendigen, so mit dem Interesse der Scene verknüpften Beziehung darzustellen, daß man nicht weiß, was man mit Grund darin unterdrücken, oder was man noch hinzufügen könnte.

Ausdruck.

Das seltenste Talent von allen ist das des Ausdrucks. Hierin hatte sich die Natur am freigebigsten gegen Raphael bewiesen. Die Schulen des funfzehnten Jahrhunderts hatten noch keine Ahnung davon, was der Ausdruck, in allen seinen Theilen betrachtet, ist, zumal wenn er alle Leidenschaften, alle Nüancen von Affecten umfassen soll, welche die Malerei wiedergeben kann. Bei den Künstlern dieses Jahrhunderts findet man nur Einförmigkeit in den Bewegungen der Körper, und Monotomie in der Offenbarung der Gesinnungen und Empfindungen. Die einzige Art von Gemüthsstimmung, welche man in den Physiognomien der meisten Figuren wahrnimmt, ist die Andacht, deren Idee schon im Allgemeinen jede Leidenschaft ausschließt. Auch ist man sehr geneigt zu glauben, daß jene ruhigen und unbedeutenden Physiognomien, verbunden mit der Naivetät der Mienen, eher der Ohnmacht der Kunst, als dem Willen der Künstler zuzuschreiben sind.

Leonardo da Vinci war unstreitig der erste, welcher die Malerei aus dem engen Style und der Manier des Portraits herausführte; er war der erste, dem es gelang, seine Figuren zu idealisiren, und ohne sich gänzlich von der individuellen Wahrheit der Nachahmung in seinen weiblichen Köpfen, vorzüglich in seinen Madonnen und Christuskindern zu entfernen, verstand er die Kunst, mit einer außerordentlichen Anmuth der Umrisse, mit einer unbeschreiblichen Reinheit der Zeichnung, das Gefühl des Lebens, den Eindruck einer sanften Freude und einer affectvollen Zärtlichkeit zu vereinigen. Es leidet keinen Zweifel, und seine **Coena Domini** lie=

fert den Beweis davon — wenn er seinen Pinsel in mehren und mannichfaltigern Vorwürfen geübt hätte, so würde er die Kunst, alle Leidenschaften durch die Gesichtszüge, oder auch durch die Bewegungen und Stellungen der Personen reden zu lassen, weiter fortgeführt haben. Aber er fand nicht Gelegenheit genug, jene großen und pathetischen Vorwürfe, welche ihren Werth erst durch den künstlerischen Ausdruck erhalten, darzustellen.

Michel Angelo kannte in den von uns angegebenen Beziehungen die große Kunst des Ausdruckes gar nicht. Da die anatomischen Kenntnisse, welche er im höchsten Grade besaß, die Quellen waren, woraus er seine reichen Mittel schöpfte, um seinen Figuren Leben und Bewegung mitzutheilen so scheint es, als ob er auch daher jenen monotonen Geschmack, jene tristen Charaktere, und jene düstere Laune annahm, welche in den Köpfen seines letzten Gerichts so sehr vorherrschen. Das Studium der Muskulatur verschlingt darin alle übrigen Studien. Außer der wunderbaren Kühnheit und Kraft in den Umrissen jener Gruppen von Figuren, in denen die Kühnheit der Zeichnung mit der Wahrheit der Formen kämpft, sucht man vergeblich nach einer wunderbaren Zusammenstellung, nach den verschiedenen Leidenschaften und Ausdrücken, welche die Physiognomie der Seligen mit denen der Verdammten unter so vielen verschiedenen Ansichten in Contrast hätten setzen müssen. Michel Angelo besaß nie den Ausdruck der Kraft, und die einförmige Anwendung, welche er davon machte, schwächte den Eindruck derselben auf den Beschauer.

Raphael hat Vorwürfe aller Art, aus allen Zeiten, in allen Altern und in allen Lagen behandelt. Man kann versichern, daß es keine Leidenschaft, keine Bewegung der Seele, keine Nüance der Empfindung und des Charakters giebt, welche er nicht in allen ihren verschiedenen Abstufungen dargestellt hätte: Liebe, Haß, mütterliche Zärtlichkeit, kindliche Liebe, Ehrfurcht, Anbetung, Andacht, Stolz, Demuth, Ehrgeiz, Eifersucht, Hoffnung und Furcht, Grausamkeit, Sanftmuth, Schrecken und Mitleiden, Verzweiflung, Wuth, Schmerzen des Körpers, Qualen der Seele, Freude, Traurigkeit u. s. w. — kurz man findet in seinen Werken die Nachahmungen von allen Empfindungen, welche in dem Menschen mit einander kämpfen, und sich auch besonders auf seinem Gesichte of-

fenbaren, wo sich, wie in einem Spiegel, die geheimsten Affecte der Seele abspiegeln.

Es ist bekannt, daß die gewaltsamen Leidenschaften leichter die ihnen eigenthümlichen Züge von dem Pinsel des Malers erhalten; aber das Schwerste in der Kunst des Ausdrucks hat Raphael fast allein erreicht. Wir meinen gewisse Zartheiten in der Bewegung oder in der Physiognomie, welche man in seinen Compositionen auffaßt, wie der Beobachter sie auffassen kann, in den beweglichen Zügen einer Menge von Personen, welche mit einem und demselben Gegenstande beschäftigt, oder von einem und demselben Schauspiele überrascht sind. Man kann bei Raphael eine unendliche Menge von jenen flüchtigen Bemerkungen machen, welche der Theorie nicht Stand halten, so wie alles das, was aus einem unerklärlichen Gefühle hervorgeht, und nur an und durch sich selbst erklärt werden kann. Man darf fast immer darauf rechnen, daß man in den einzelnen Theilen seiner Compositionen auf eine große Zahl von jenen unbedeutenden Zügen trifft, vermittelst welcher selbst materielle Gegenstände an dem Vorrechte der Empfindung Theil zu nehmen scheinen. Mengs hat darauf aufmerksam gemacht, daß viele von den Draperien auf Raphaels Gemälden, durch ihre Anordnung und Lage den Augenblick anzeigen, welches dem Augenblicke der Bewegung, worin die Figur gesehen wird, vorhergeht. Das ist eins von den leichten Mitteln, welche der Geschmack des Malers in Anwendung bringen kann, um die Idee der Bewegung zu vermehren, oder um die Wirkung derselben auf den Beschauer zu vergrößern, ungeachtet der Natur einer Art von Nachahmung, welche in ihren Mitteln nichts Successives haben kann.

Man kann keine Composition Raphaels anführen, worin sich nicht ein Beispiel von der Kunst fände, mit der er gewisse einander nicht entgegengesetzte, aber doch verschiedene Situationen zu vereinigen wußte, welche gleichsam als leichte Modulationen derselben Empfindung, den Beschauer durch alle Nüancen derselben hindurchführen. Wie der Dichter in seinen Erzählungen, so muß sich auch der Maler in seinen Bildern davor hüten, die Aufmerksamkeit oder das Interesse dadurch zu schwächen, daß er sie nur auf einen Gesichtspunkt hinrichtet, oder durch die Fortdauer desselben Effects ermüdet. So wußte Raphael recht wohl, daß die Einheit der

Handlung, des Interesses und der Empfindung nicht die Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit von Umständen, Episoden und Einzelheiten ausschließt, worin der Geist sich von einer Spannung erholt, welche die Einförmigkeit mühsam macht.

So haben wir gesehen, wie er in der Schlacht Constantins auf dem Vordergrunde der Gruppe einen Vater anbringt, welcher kämpfend seinen getödteten Sohn aus dem Handgemenge fortträgt. Schwer wird es halten, einen sinnreicheren Zug aufzufinden, als in der Zeichnung des Bethlehemitischen Kindermordes den mit der Frau, welche die Mitte der Scene einnimmt. Ueberall kämpfen die blutdürstigen Mörder um ihre Beute mit den Müttern, welche ihrer Wuth nur einen ohnmächtigen Widerstand entgegenstellen können. Mehre wehren sich noch; die Eine weint, über den Leichnam ihres Kindes niedergeworfen; die Andere, welche Alles verloren hat, flieht von der Stelle des Blutbades weg; Alles sagt es uns, daß der schreckliche Befehl in seiner ganzen Strenge wird vollzogen werden. Jedoch hat Raphael mit diesem allgemeinen Effect des Schreckens auch eine Episode der Hoffnung verbunden, in jener Frauenfigur, welche mitten aus dem Haufen der beschäftigten Henker hervoreilt und gleichsam dem Beschauer des Bildes entgegenläuft. Mit ihren beiden Händen verbirgt sie so gut sie kann ihr Kind an ihrem Busen; ihre unruhigen Augen verfolgen nach allen Seiten die Bewegungen der Mörder. Man hegt bei ihrem Anblicke die Hoffnung, daß es ihr gelingen wird, zu entfliehen.

Wer könnte von dem Ausdrucke sprechen und dabei der Grazie vergessen? Könnten wir, da wir darauf verzichten müssen, sie zu definiren, eine bessere Idee davon geben, als wenn wir den Leser hier an die Madonnen, an die Kinder und Engel Raphaels erinnern? Aber wenn wir einige Gegenstände in dieser Gattung namentlich anführen wollten, so könnte das zu der Meinung Veranlassung geben, als ob da eine Auswahl zu treffen wäre, wo auch nicht ein Strich seines Pinsels ohne Grazie zu finden ist.

Die Grazie kann nicht gelehrt und nicht gelernt werden. Wer sie sucht, der wird sie nie finden. Leonardo da Vinci besäße sie vielleicht in höherem Grade, wenn er weniger nach ihr gestrebt hätte. Aber sie flieht in der Malerei Alles, was zu sehr Stu-

dium verräth, Alles, was zu sehr auf Verbesserung und auf Vollendung abzweckt. Raphael besaß ohne Zweifel beides, aber er besaß auch noch jene Leichtigkeit, welche das Uebermaß derselben verbessert. Vielleicht bot sich seine Zeichnung dem Reiz der Anmuth desto leichter dar, weil er weder die pretiösen Umrisse Leonardo da Vinci's, noch eine so tiefe Gelehrsamkeit in der Zeichnung besaß, als Michel Angelo.

Zeichnung.

Die Zeichnung wird gewöhnlich als das Resultat jeder nachahmenden Arbeit betrachtet, welche verschiedene Arten von Werkzeugen anwendet, um Linien oder Umrisse zu zeichnen, und auch Schatten darin anzubringen. Aber nicht unter dieser weitschweifigen Beziehung einer oft nichtigen Kunst darf man sich die Idee der Zeichnung in der Malerei vorstellen, zumal wenn man von Raphaels Werken spricht. Das Zeichnen, wovon hier die Rede, ist die Wissenschaft der Formen der Körper, und insbesondere des menschlichen Körpers.

Wenn man das Zeichnen von dieser Seite auffaßte, würde es in einer wahrhaft kritischen Untersuchung zu viele besondere Bemerkungen veranlassen, als daß es uns möglich wäre, die Werke Raphaels hier so ins Auge zu fassen, wie es der Künstler thun könnte, indem er die Eigenschaften oder Fehler analysirte, welche diese oder jene Figuren, diese oder jene Partien an sich tragen.

Wir werden also hier, und zwar ganz in der Kürze, über Raphaels Zeichnung nur in der theoretischen und allgemeinen Beziehung der Wissenschaft, welche man darin bemerkt, des Werthes der Proportionen, des Geschmackes und des Styls, welche ihn auszeichnen, reden.

Was nun die Wissenschaft betrifft, so wie dieselbe von einem tiefen Studium des Baues der Körper, der Knochen, der Muskeln und der Haut abhängt, so haben wir schon oben gesehen, daß dies fast ausschließlich das Verdienst Michel Angelo's war, und daß Niemand darin mit ihm verglichen werden kann. Raphael hatte nicht das Zeichnen in der Schule der Anatomie erlernt. Die Maler des funfzehnten Jahrhunderts hatten dieser Wissenschaft fast gar nicht bedurft, da fast alle Vorwürfe, welche sie zu

behandeln hatten, sie der Darstellung des Nackten überhoben. Das Studium des menschlichen Körpers für die Bedürfnisse der damaligen Malerei bestand nur in der Begrenzung der Umrisse durch Linien.

Darauf beschränkten sich auch die ersten Studien Raphaels. Er gewöhnte sich einen außerordentlich richtigen Blick an, um die Formen der Körper in ihren Umrissen darzustellen, ohne sich viel um die Gründe dieser Formen zu bekümmern. Sein erfinderischer Geist trieb ihn bald zur Composition hin. Sein Geschmack ließ ihn das Schöne in allen Gegenständen ergreifen, und das Gefühl, welches in ihm herrschte, verbreitete selbst über seine ersten Werke den Zauber der Anmuth und des Ausdrucks. Seine immer reine und natürliche Zeichnung blieb jedoch ohne Energie und Charakter bis zu der Zeit, wo größere Arbeiten und der Stachel gewisser Vergleichungen ihm das Bedürfniß tieferer Studien in dieser Gattung fühlbar gemacht hatten.

Vasari erzählt uns, daß er damals auch anatomische Studien trieb [81]), und daß er ihnen dasjenige verdankte, was sie allein lehren konnten, nämlich daß er die Bewegungen der Körper mannichfaltiger darstellte, den Umrissen mehr Leben, den Formen und Gliedern mehr Energie geben und in die Verkürzungen mehr Wahrheit hineinlegen lernte. Wir glauben hier das anführen zu müssen, was Raphaels Biograph zu dieser Notiz hinzufügt; man kann denselben nicht besser gegen den ihm gemachten Vorwurf rechtfertigen, daß er für Michel Angelo auf Raphaels Unkosten zu parteiisch gewesen sei.

»Raphael,« sagt Vasari, »sah es ein, daß er in Hinsicht des anatomischen Wissens die hohe Stufe, auf welcher Michel Angelo stand, nicht erreichen konnte. Aber als ein Mann von richtiger Urtheilskraft erwog er es auch, daß die Malerei nicht allein in der Darstellung des Nackten besteht; daß sie vielmehr ein weit größeres Feld darbietet und vielen anderen Vorzügen Raum giebt, wie z. B. der Erfindung historischer Vorwürfe, der Entwerfung sinnreicher Ideen und dem Geschmacke, welche der geschickte Künstler durch jenes richtige Maß von Erfindung ent-

---

[81]) Vasari, ibid. tom. III. pag. 220.

wickelt, welches bei jedem Vorwurfe die Mitte halten muß zwischen der Ueberladung und zwischen der Annehmlichkeit. Er sah auch, nach wie vielen Arten von Vollkommenheiten der Maler streben kann, welcher in seinen Compositionen Schönheit des Hintergrundes und der Perspective, mannichfaltige Effecte des Lichts, Eigenthümlichkeit der Costüme, Schönheit der Köpfe u. s. w. vereinigt. Da nun Raphael in dem Theile, wo Michel Angelo keinen Nebenbuhler finden sollte, ihn nicht erreichen konnte, so beschloß er, statt eine Manier nachzuahmen, bei der er ohne Erfolg seine Zeit verschwendet hätte, sich aus allen den Theilen, die wir erwähnt haben, eine Manier zu combiniren.« **A farsi un ottimo universale, in quelle altre parti che si sono racontate** [82]).

Und das ist es, was Raphael zu dem vielseitigsten Maler gemacht hat. Seine Zeichnung freilich ist weder so gelehrt, noch so kräftig, als die Michel Angelo's, aber sie besitzt den Vorzug, daß sie sich zu mehren Arten von Vorwürfen eignet. Die Zeichnung ist für Raphael nicht der Zweck der Malerei, sondern ein Mittel, ein Werkzeug, das geschickt ist, um eine Menge von Ideen, von mannichfaltigen Charakteren wiederzugeben, und sich Vorwürfen aller Art darzubieten.

Wenn die Anatomie den Zeichner zu einer gründlichen Kenntniß der Formen hinführt, welche er ausdrücken soll, wenn sie die Gründe des Baues, der Einrichtung und Oekonomie der Körper lehrt, so giebt sie gewiß auch Kenntnisse in dem, was ihre Proportion ausmacht. Aber die Kunst der Proportionen beruht nicht bloß auf technischen Kenntnissen. Ihre Schönheit, ihre Mannichfaltigkeit und der unerklärliche Reiz, welcher aus ihrer Harmonie entspringt, hängt von gewissen Gesetzen ab, welche die Theorie nur annäherungsweise bestimmen kann. Der Geschmack, das Gefühl und das Genie müssen das Uebrige thun. Was die Zeichnung in Hinsicht der Proportionen nun diesen drei Eigenschaften verdankt, das hat Raphael sicherlich im höchsten Grade besessen. Das schöne Gleichgewicht der Linie, die Harmonie der Umrisse, die richtige Zusammenstimmung des Ganzen, die Präcision der Formen, die richtigen Verhältnisse zwischen ihrem Charakter und

---

[82]) **Vasari, ibid. tom. III. pag. 327.**

dem Charakter jeder Figur, jedes Alters, jedes Vorwurfs, Alles dieses hatte Raphael sicher nicht von Michel Angelo entlehnen können.

Auch im Allgemeinen scheint Raphaels Styl in der Zeichnung mehr von der eines jeden andern Malers mit dem Style des Alterthums überein. Die Zeichnung ist die Sprache des Malers, und der Styl ist für den Zeichner eben das, was für den Schriftsteller die Form ist, welche er seinen Gedanken giebt. Bei Beiden sind die Nüancen und Mannichfaltigkeiten der Sprache unzählig. Den Styl Michel Angelo's charakterisirte der Ausdruck der Kraft. Aber dies wurde zugleich ein Fehler bei ihm, da er ihn ohne Unterschied bei allen Vorwürfen, bei allen Altern, bei männlichen und weiblichen Figuren, bei Kindern und erwachsenen Männern anbrachte. Dagegen haben wir gesehen, mit welcher Geschmeidigkeit Raphaels Styl in der Zeichnung, wie der des Alterthums, nach welchem er sich gebildet hatte, allen Gattungen sich anschmiegen, wie er alle Stufen, von der kindlichen Naivetät und jugendlichen Grazie an, bis zum Adel in der Großartigkeit heroischer Figuren und der Gottheit, durchlaufen konnte. Das größte Lob, welches man endlich seinem Style ertheilen kann, besteht darin, daß er noch neben den vollkommensten Mustern des Alterthums gefällt.

Colorit und Manier.

Die Manier und das Colorit, welche am meisten mit der Ausübung in Verbindung stehen, erfuhren in Raphaels Werken dieselben Veränderungen, und zwar in demselben Grade und nach denselben Fortschritten, als die übrigen Theile der Kunst.

Die Anwendung der Farben, die Führung des Pinsels war bei Pietro Perugino sehr einfach, und nichts zweckte nach der Gewohnheit seiner Schule auf den Effect ab, welchen stark ausgedrückte Schatten-Partien hervorbringen. Raphaels erste Gemälde, vorzüglich seine kleineren Werke, haben dieselbe Einfachheit des Colorits und des Effects. Ein klarer Ton, frische Tinten, wenig Schatten, wenig ausgearbeiteter Hintergrund, eine pretiöse und der Miniaturmalerei nahe kommende Ausführung: das haben wir mit wenigen Ausnahmen überhaupt in den Stücken bemerkt, womit seine erste Manier anfängt. Von der höheren Stufe dieser Ma-

nier kann man sich die richtigste Idee nach den beiden letzten Gemälden machen, welche er malte, ehe er nach Rom kam, nämlich der Giardiniera im königlichen Museum zu Paris, und nach dem zum Grabe getragenen Christus, den man im Palaste Borghese zu Rom sieht.

Denselben Geschmack im Colorit, dieselbe reine und pretiöse Manier findet man noch in den ersten Frescogemälden Raphaels, in den Sälen des Vatican wieder. Diese Säle, deren Ausführung ihn neun Jahre hindurch beschäftigte, enthalten, wie wir gesehen haben, eine Reihe von Werken, nach denen man im Stande ist, die Veränderungen zu verfolgen, welche mit seinem Colorit und mit der Führung seines Pinsels vorgingen.

Es giebt Mehre, die, wie wir schon gesagt haben, es bedauern, daß Raphael die Gewohnheiten seiner ersten Manier verlassen, die Reinheit seiner Tinten, das einfache Verfahren seines Pinsels mit einer kräftigern Anwendung des Schattens, des Lichts und der Effecte vertauscht habe. Eben dieselben haben auch die Bemerkung gemacht, daß, da Raphael neue Bahnen betrat, und er sich genöthigt sah, den Styl seiner Zeichnung zu vergrößern und den Effect seiner Tinten zu verstärken, die nach diesem neuen Systeme ausgeführten Gemälde der Einwirkung der Zeit mehr ausgesetzt sind, und in ihrem Colorit größere Veränderungen erlitten haben. Dies ist eine Thatsache, von der man sich leicht überzeugen kann, wenn man bemerkt, daß die Farben in seinen ersten Werken noch die ganze Frische ihrer ersten Jugend behalten haben, während in seinen letzten Werken mehre Partien, vorzüglich die Schatten, so nachgedunkelt sind, daß die allgemeine Harmonie der Theile dadurch gestört worden ist.

Alles dieses kann durchaus nicht bestritten werden, und was so eben über die ersten Gemälde Raphaels bemerkt ist, gilt auch von allen Malereien des funfzehnten Jahrhunderts. Es ist bekannt, daß das Colorit in demselben in seiner ganzen Klarheit sich erhalten hat.

Hierauf hat man schon geantwortet, daß jene schöne Erhaltung des Colorits eine Folge der Unvollkommenheit der Kunst selbst war. Diese Kunst stand damals noch im richtigen Verhältniß mit den Ansprüchen, welche der Geschmack, der sich noch in seiner

Kindheit befand, an religiöse Darstellungen machte. Wenig geübte Organe, in Hinsicht der Nachahmung leicht zu befriedigende Geister begnügten sich mit Vorwürfen, in denen keine Composition zu entdecken war, und mit Bildern von sehr geringem Effect. Damals war die Arbeit des Pinsels nur noch wenig mehr als rein mechanisch: die Kunst, zu coloriren, welche sich auf ein mechanisches Verfahren beschränkte, beschäftigte sich, ohne nach dem Bessern zu streben, bloß damit, wie einfache Anwürfe, die gegebenen Räume auszufüllen. Die Tinten wurden also ganz roh aufgetragen, mit wenigen Mischungen unter den Farben, und noch weniger mit Ueberarbeitungen, welche der Reinheit der Tinten so oft schaden. Wir wollen hier gar nichts von der Arbeit des Geistes, von dem Geschmacke oder der Wissenschaft der Einzelheiten der Nachahmung sagen, welche noch keine Störung in die gewohnheitsmäßige Aufbringung der Farben und ihrer Nüancen hineingebracht hatten.

Man begreift leicht, daß eine so mechanische Manier zu malen, wie sehr man auch die Uebertreibung derselben modificiren mochte, vorzüglich in der Zeit, wo Raphael erschien, sich weder mit großartigen Compositionen, noch mit der Begeisterung, die sie erfordern, noch mit der Kühnheit der Zeichnung, noch mit jenem Enthusiasmus vertragen konnte, welcher sich der Seele des Malers bemächtigt und mit der Schnelligkeit des Blitzes jene energischen Züge ergreifen läßt, unter denen er die stürmischen Bewegungen der Seele und des Körpers darstellt. Wenigstens mußte die Kälte eines bloß mechanischen Verfahrens nothwendigerweise die Glut des Gefühls verlöschen, welche der Maler in einen großartigen Vorwurf voller Bewegung und Ausdruck hineintragen muß.

Und so sehen wir denn auch, wenn wir von dem ersten Saale des Vatican zu dem zweiten übergehen, die Anwendung dessen, was wir eben ausgesprochen haben. In dem ersten, wo die Malerei noch die Manier und das Verfahren der Schule des vorigen Jahrhunderts theilt, steht Alles in Uebereinstimmung mit Vorwürfen einer ruhigen Composition, ohne Action, ohne eine Bewegung oder Leidenschaft zu zeigen, und ohne zwischen den Personen irgend ein fühlbares Verhältniß eines lebhaften und leidenschaftlichen Interesses darzustellen.

Der folgende Saal zeigt uns dagegen Compositionen, welche, wie die Vorwürfe, die sie darstellen, voll sind von energischen Handlungen, oder gewaltsamen Scenen, oder tiefen Ausdrücken, oder kräftigen Effecten. Nun wohl, die Zeichnung ist hier mehr articulirt, das Colorit hat mehr Gegensätze, die Schatten sind stärker ausgesprochen. Hier findet man auch, daß Raphael auf Kosten jener jungfräulichen Reinheit seiner ersten Manier mehr Männliches in seinen Formen, mehr Breite in seinen Tinten und in den Draperien, mehr Kühnheit in seinem Gange erlangt hat. Die Natur der Dinge mußte diese Veränderung herbeiführen, welche Einige vielleicht mit Unrecht dem Einflusse von Michel Angelo's Beispielen beigemessen haben. Uns scheint die Manier Raphaels bloß die nothwendige Entwickelung eines Talentes zu sein, welches nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge und nach den verschiedenen Vorwürfen, welche es zu behandeln hatte, sich modificiren mußte.

Uebrigens müssen wir es einräumen, daß zur Vollendung seines Colorits und seiner Manier ihm bloß ein längeres Leben fehlte, um die Lehren und Beispiele der venetianischen Schule, die sich in Italien noch nicht weit genug verbreitet hatten, zu benutzen. Gewiß würde Raphael von allen Malern seiner Zeit zu Rom am meisten und am vollkommensten dieses gethan haben. Dafür bürgen jene Geschmeidigkeit seines Talents, und was noch mehr sagen will, mehre seiner Werke, wie z. B. jene berühmten Portraits, welche er selbst gemalt, und an deren Ausführung keiner seiner Schüler Theil genommen hatte.

Bekannt genug ist es auch, daß man auf Giulio Romano's Rechnung jenen Mißbrauch in der Anwendung von Druckerschwärze in den Schattenpartien setzen muß, wodurch schon wenige Jahre nach Raphaels Tode einige seiner schönsten Gemälde die Harmonie verloren hatten, welche man anfänglich darin bewundert hatte. Wir sehen daraus, daß Raphael nicht lange genug lebte, um den schlechten Effect eines Verfahrens zu bemerken, welches er gewiß abgeändert hätte. Ohne zu behaupten, daß er einem Titian und Correggio in der Wahrheit des Fleisches, in der Durchsichtigkeit der Tinten, in dem Verschmelzen der Umrisse, in der Rundung der Linien, in dem Helldunkel und dem Zauber des Colorits

gleichgekommen wäre, sind wir überzeugt, daß er einen Theil dieser Eigenschaften sich in einem hinreichenden Grade angeeignet, und vorzüglich den Effect gewisser Färbestoffe studirt haben würde, um so seinen Werken den einzigen Vorzug zu sichern, den man leider in ihnen vermißt.

Raphaels Schule.

Raphael ist sehr wahrscheinlich derjenige Maler gewesen, welcher die größte und zahlreichste Schule gehabt hat. Unter Schule darf man hier jedoch nicht bloß eine Vereinigung von Zöglingen verstehen, welche eine beliebige Zeit bei einem Lehrer zubringen und daselbst die Kunst, welche sie später für sich selbst ausüben wollen, in verschiedenen Graden erlernen. Allerdings zählte Raphaels Schule auch solche Schüler, und er selbst zeigte den seltensten Eifer, um sie in den Grundsätzen seiner Kunst zu unterrichten.

Hier muß man sich eine noch ausgedehntere und höhere Idee von dem Worte Schule machen. Man muß sich einen sehr zahlreichen Verein talentvoller Männer vorstellen, welche größtentheils durch ihn gebildet waren, und welche verschiedene Interessen, vorzüglich aber Achtung und Bewunderung, nicht sowohl an seine Unternehmungen, als an die seltenen Eigenschaften seiner Persönlichkeit gefesselt hatten. Aus diesem Vereine bildete sich die Art von Geleit, welche ihn begleitete, wenn er nach Hofe ging, dessen Anzahl nach Vasari auf funfzig stieg. Die letzteren Worte Vasari's (**tutti valenti e buoni**) machen den Unterschied fühlbar, welcher zwischen Denjenigen stattfand, die nur zu ihrem Studium seine Schule besuchten, und zwischen Denjenigen, welche sich als Mitarbeiter ihm angeschlossen hatten.

Nach einer andern Bedeutung gebraucht man das Wort Schule auch noch, wenn man von einer gewissen Anzahl Künstler spricht, welche, ohne gerade den Unterricht eines berühmten Meisters direct genossen zu haben, ohne daß sie von ihm bei seinen Arbeiten beschäftigt sind, mehr oder weniger von seiner Manier und seinem Style entlehnt haben, und welche, indem sie sich selbst nach seinen Werken gebildet haben, in größerem oder geringerem Maße seine Nachahmer geworden sind. Es giebt wenig berühmte Künstler welche bei ihren Lebzeiten oder nach ihrem Tode

nicht zu ähnlichen Werken Veranlassung gegeben hätten, deren Ausführung die Kenner ihnen zwar nicht zuschreiben, die man jedoch als zu ihrer Schule gehörig anführt. Daher kommt denn die große Anzahl von Gemälden, welche von allen Seiten einem berühmten Namen zufallen, an denen die Kritik einer spätern Zeit sich mit desto mehr Ungewißheit versuchen muß, je unmöglicher die Zerstreuung und Trennung derselben ihre Vergleichung macht. Nun hat kein Maler in höherem Grade als Raphael die Ehre dieser zahlreichen Nachahmungen gehabt, und bei keinem hat man den Nachtheil der Verwirrungen, welche sie hervorbringen, in höherem Grade empfunden.

Ueber die Schule Raphaels, in diesen verschiedenen Bedeutungen des Wortes, fände also die Kritik eine ausführliche Arbeit, und nur sehr schwer würde es ihr werden, darin zum Ziele zu kommen. Wir können uns hier nicht weiter darauf einlassen.

Wenn wir hier die vornehmsten Künstler nennen, welche die Geschichte als eigentliche Schüler Raphaels anführt, wollen wir sie in der Ordnung lassen, wie Lanzi sie angeführt hat [83]. Diese Ordnung wird zugleich die relative Bedeutenheit ihres Talents, den Grad der Verbindung, in welcher sie mit dem Haupte ihrer Schule standen, den größern oder geringern Antheil, welchen sie an seinen Werken hatten, und den größern oder geringern Anspruch anzeigen, welchen sie auf die Ehre, ihm anzugehören, machen konnten.

Nach dieser Classification müssen wir an der Spitze Aller

Giulio Pippi oder Romano nennen, einen großartigen Zeichner, der selbst eine Fülle von Genie besaß und fruchtbar an Erfindung war, wie seine Arbeiten zu Mantua, vorzüglich im Palaste T dieser Stadt, und die seltene Geschicklichkeit in der Ausführung der Schlacht Constantins es beweisen. Er hatte die Ehre, nach Raphaels Tode zum Haupte seiner Schule erhoben zu werden. — Unmittelbar nach ihm kommt

Gian Francesco Penni, mit dem Beinamen **il Fattore**, weil er in seiner ersten Jugend Handlanger in Raphaels Atelier gewesen war. Er wurde einer seiner geschicktesten Gehülfen: unter

---

[83]) Lanzi, Stor. pittor., tom. II. pag. 88.

andern arbeitete er an den Logen des Vatican, vollendete die obere Partie von Raphaels Himmelfahrt der Maria zu Monteluce in Perugia; er und Giulio Romano wurden zu Erben ihres Lehrers eingesetzt.

Luca Penni, Bruder des Vorigen; er scheint auch einen thätigen Antheil an Raphaels Werken genommen zu haben.

Perino del Vaga, dessen wahrer Name Pierino Buonacorsi war, arbeitete viel an den Werken im Vatican, vorzüglich an den Logen mit, wo er die Arabesken malte. Sein Talent war sehr vielseitig. Ihm schreibt man die Ausführung einer großen Anzahl von Vorwürfen aus der sogenannten »Bibel Raphaels« in der Galerie der Logen zu.

Giovanni da Udine, ein Hauptmitarbeiter an den Arabesken-Malereien in der Logengalerie. Man glaubt, daß er das Geheimniß des Stucks wieder aufgefunden, und diesen Geschmack nach den Modellen in den Bädern des Titus wieder erneuert habe. Er war vorzüglich geschickt, alle Arten von Thieren, Vögeln und Pflanzen zu malen, auch zeichnete er sich in der Nachahmung dessen, was man »die todte Natur« nennt, aus.

Polidoro da Caravaggio machte sich mit Maturino di Firenze durch seine Malereien im Helldunkel, oder Grau in Grau berühmt, wobei er die antiken Basreliefs auf den Façaden der Häuser nachahmte.

Pellegrino da Modena war von allen Schülern Raphaels derjenige, welcher in den Gesichtszügen und in einer gewissen Grazie in der Stellung oder Bewegung der Figuren ihn am vollkommensten nachahmte. Nach Raphaels Zeichnungen führte er mehre Vorwürfe in der Logengalerie aus.

Bagna Cavallo. Man zählt ihn zu denjenigen, welche Raphael bei den Malereien in derselben Galerie beschäftigte.

Vincenzo di S. Giminiano. Vasari rühmt ihn als einen sehr guten Nachahmer Raphaels.

Raffaello del Colle half Raphael bei den Arbeiten in der Farnesina, und Giulio Romano bei der Ausführung der Schlacht Constantins.

Timoteo della Vite, aus Urbino gebürtig. Zuerst war er Francia's Schüler in Bologna; darauf kam er nach Rom, trat in

Raphaels Schule, und arbeitete an den Malereien der Sibyllen in der Kirche della Pace.

Pietro della Vite, Bruder des vorigen, gilt auch für einen Schüler Raphaels.

Garofolo, dessen wahrer Name Benvenuto Tisi aus Ferrara war. Er erhielt den Beinamen, unter welchem er bekannt ist, von der Gewohnheit, eine Nelke in seinen Gemälden anzubringen. Man erzählt nicht, daß er an Raphaels Arbeit Antheil genommen habe; vielleicht ist er aber derjenige, welcher seine Zeichnung, seine Manier, seinen Ausdruck und sein Colorit am besten nachahmte, wenn nicht etwa das Letztere etwas zu viel Wärme hat.

Gaudenzio Ferrari soll mit Raphael an der Farnesina gearbeitet, und ihm bei den Arbeiten in dem Saale Torre di Borgia geholfen haben.

Jacomone da Faenza copirte Raphaels Werke, und nachdem er sich nach diesen Mustern gebildet hatte, gelang es ihm, in der Manier des Meisters sehr empfehlungswerthe Gemälde zu liefern.

Pistoia, war ein Schüler Francesco Penni's, aber man glaubt, daß Raphael ihn auch mit Raffaellino del Colle beschäftigte.

Andrea da Salerno. Dominici will durchaus nachweisen, daß dieses ein Zögling aus Raphaels Schule gewesen sei.

Vincenzo Pagani. Colucci in seinen »Memorie di Monte Rubbiano« beweist, daß dieser Meister aus derselben Schule hervorging.

Marc-Antonio Raimondi. Wir haben gesehen, in welcher Verbindung dieser Mann, als Kupferstecher mit Raphael stand. Malvasia behauptet, freilich ohne es beweisen zu können, daß er nicht bloß nach Raphaels Zeichnungen in Kupfer gestochen, sondern auch nach seinen Skizzen gemalt habe.

Einige Schrifsteller, wie Armenini, Orlandi, Bellori, Palomino, führen noch als Raphaels Schüler an: Scipione Sacco, einen Maler aus Cesena; Pietro da Bagnaia, welcher zu Bologna gemalt hat; Bernardino Luino und Balthazar Peruzzi; Pier Campana, ein Flamländer, welcher 20 Jahre in Italien blieb;

Michel Coxis aus Mecheln, von welchem noch einige Gemälde in der Kirche dell' Anima zu Rom vorhanden sind.

Bernard van Orlay, aus Brüssel, erhielt, wie wir oben erzählt haben, da er ein Schüler Raphaels gewesen war, den Auftrag, mit einigen andern Flamländern über die Ausführung der berühmten Tapeten-Cartons zu wachen.

Mosca hat in Raphaels Manier gemalt; aber dies ist noch nicht hinreichend, um nachzuweisen, daß er sein Schüler oder sein Mitarbeiter gewesen sei.

Wichtige Erwägung, als Resultat dieser Geschichte.

Als wir uns mit der langen und wahrhaft wunderbaren Aufzählung von den Werken beschäftigten, deren Urheber Raphael in der kurzen Zeit von weniger als zwanzig Jahren gewesen ist, war es offenbar unser Hauptzweck, die Aufgabe gewissenhaft zu lösen, welche der doppelte Gesichtspunkt des von uns gewählten Titels uns vorlegte. In der That glauben wir nicht, daß wir von dem, was das Leben und die Werke dieses auf immer berühmten Malers betrifft, Etwas vergessen haben. Zu dieser Ueberzeugung berechtigt uns vorzüglich die Uebersetzung der ersten schon lange vergriffenen Ausgabe des vorliegenden Werkes ins Italienische. Daraus ersehen wir nämlich, daß, weit entfernt, das Verzeichniß der Werke Raphaels unüberlegter Weise zu vergrößern, wir dasselbe vielmehr mit Grund auf eine geringere Anzahl reducirt haben.

Dasselbe haben wir auch in Beziehung der Künstler gethan, welche unter dem Namen seiner Schüler, seine sogenannte Schule bildeten, und in verschiedenen Graden seine Mitarbeiter waren.

Diese Notiz ist in der That durchaus nothwendig, um sich die Ausführung einer so großen Anzahl von wundervollen Arbeiten und so verschiedenen Unternehmungen zu erklären. Alsdann begreift man auch, wie Raphael, der über so viel ihm untergeordnete Talente verfügte, und in seiner schöpferischen Kraft ungehinderter war, sich der ganzen Fruchtbarkeit seines Genies überlassen, und so eine Reihe von Arbeiten ausführen konnte, zu deren Vollendung, zumal heut zu Tage, nicht allein das längste Leben, sondern auch die auf einander folgenden Anstrengungen Mehrer unzureichend zu sein scheinen möchten.

Diese Erwägung, welche sich auf ein bloßes Factum be-

schränkt, führt uns zu einer andern, weit wichtigern, welche sich an die Männer wendet, welchen die Direction künstlerischer Arbeiten, und auch die Aufsicht über diejenigen, welche sie ausführen, anvertraut ist, und für dieselben eins der vorzüglichsten Resultate dieser Geschichte sein könnte.

Jede Geschichte kann in der That auf eine summarische Instruction zurückgeführt werden; und der Geschichtschreiber wird seine Pflicht nicht erfüllen, wenn er nicht aus den von ihm beschriebenen Thatsachen und aus den von ihm dargestellten Gegenständen irgend eine von jenen Folgerungen hervortreten läßt, welche für die Zeit, worin er schreibt, heilsame Lehren abgeben können.

Gegenwärtig, wo man so viel von Aufmunterung der Künste spricht, scheint es uns nicht nutzlos zu sein, wenn wir die öffentliche Aufmerksamkeit auf das Resultat richten, wovon wir sogleich sprechen werden. Wir werden nämlich eine von den Hauptursachen bezeichnen, welchen man Raphael, d. h. das ungeheure Erbtheil zu verdanken hat, welches er im Stande gewesen ist, der Nachwelt zu hinterlassen.

Damit man aber nicht diese große Zahl von Werken, welche er schuf, für ein seltenes Factum, oder für eine ungewöhnliche Ausnahme halte, wollen wir, ohne die Beweise, welche aller Welt bekannt sind, anzuführen, bemerken, daß diese Vielfältigkeit von Arbeiten, die von einem einzigen Künstler hervorgebracht wurde, gerade alle großen Talente des Alterthums auszeichnet. Man braucht nur die gewiß sehr kurzen Notizen von ihren Unternehmungen zu durchlaufen, um sich zu überzeugen, daß unter Andern, Phidias und Zeuxis, Apelles und Lysippus, ein Jeder in seiner Gattung, mehr Meisterwerke geschaffen haben, als in diesem oder jenem Lande heut zu Tage im Laufe eines ganzen Jahrhunderts hervorgebracht sind.

Wenn man in die neuern Zeiten herabsteigt, so bemerkt man denselben Umstand bei fast allen berühmten Malern. Die Museen und Galerien in allen Staaten Europas sprechen es deutlich genug aus, daß ein Jeder dieser Künstler, deren Namen man fortwährend citirt, zwanzig Mal mehr große Werke ausgeführt hat, als irgend ein Maler in der gegenwärtigen Periode.

Hiervon, dünkt uns, kann man zwei Gründe anführen:

Der eine, welcher der erste sein muß, bezweckt es zu erklären, durch welches Mittel der Künstler dahin gelangt, in der Ausführung seiner Compositionen und in den verschiedenen Zweigen seiner Kunst sich so zu vervielfältigen.

Der zweite zeigt, wie die Verschiedenheiten in den Meinungen, Sitten und in der Lebensweise, nach Zeit und Umständen, die Fruchtbarkeit der Talente und die Vervielfältigung der bessern Werke begünstigen und aufhalten können.

Was den ersten Grund betrifft, so mag es hinreichen zu bemerken, daß eine jede Kunst nothwendiger Weise aus zwei Theilen besteht, deren Eigenschaften die geringste Zergliederung sogleich kennen lehrt. Zu dem einen Theile gehört Alles, was in das Gebiet der Idee, des Genie's, des Geschmacks u. s. w. schlägt. Diese Eigenschaften werden nur einer geringen Anzahl von Menschen zu Theil. Zu dem andern Theile gehört Alles, was man unter Praxis, technischer Arbeit, Ausführung u. s. w. begreift. Diese Eigenschaften fließen der Menge zu. Jetzt gestatte man dem Künstler, dem Manne von Genie, großartige und zahlreiche Unternehmungen, und er wird sich bald gelehrige Schüler bilden, welche seine Ideen ausführen. Man wird ihn von Mitarbeitern umgeben sehen, welche sich ihm freiwillig unterordnen, welche ohne ihn in den meisten Fällen nichts ausrichten würden, aber ohne welche er selbst sich genöthigt sehen würde, nur wenig zu vollbringen.

Wie groß auch der Abstand zwischen den zeichnenden und zwischen den mechanischen Künsten des Gewerbfleißes sein mag, so kann man doch nicht umhin, in den beiden Abtheilungen, aus welchen die erstern bestehen, eine Eintheilung zu erkennen, welche diejenigen, die sie ausüben, in zwei Klassen trennt. Zu der zahlreichsten Kategorie würden immer die gehören, welche sich nicht in die Region der Erfindung und des Genies erheben, und in gewissen Abstufungen auf die mehr oder weniger untergeordneten Arbeiten der Praxis beschränkt bleiben.

Wir kommen jetzt zur Entwickelung des zweiten Grundes, welcher der wichtigste ist, in sofern er am meisten von der Einwirkung der Gesellschaft und von ihren Institutionen abhängt. In der That steht dasjenige, welches den Unterschied zwischen dem ehemaligen und dem gegenwärtigen Zustande der zeichnenden Künste

erklärt, genau und vor allem mit der Verschiedenheit der Meinungen, der Sitten und der Lebensweise in Verbindung, indem diese Verschiedenheit der Classificirung eines jeden Talents an die ihm zukommende Stelle in den Weg tritt.

Wenn Nichts den natürlichen Lauf der Dinge in der Ordnung des Ranges, welche Genie oder Ruf unter den Künstlern einführen, stört, so nimmt leicht ein Jeder den ihm gebührenden Platz ein. Es bilden sich dann von selbst Abstufungen der Ueberlegenheit, in denen die allgemeine Meinung nicht fehlgehen kann. So sieht man, wie in den Wäldern die kräftigsten Bäume sich von selbst über die Pflanzen erheben, welche eine geringere Triebkraft dazu verurtheilt, unter dem Schatten jener zu bleiben. Dieses Bild paßt ganz auf die Erzeugnisse der zeichnenden Künste, und auf die hervorkeimenden Talente, wenn eine unwissende Cultur keine Hindernisse in den Weg legt.

Dann zwingt die kleine Anzahl von ausgezeichneten Künstlern durch die Gaben des Genies und die Kraft der Erfindung natürlicher Weise diejenigen, sich ihnen unterzuordnen, welchen das Gefühl ihrer Schwäche und die Urtheile der öffentlichen Meinung es verbieten, nach höherm Range zu streben. Da dieselben nicht auf die großen Unternehmungen und auf die wichtigsten Arbeiten Anspruch machen können, welche nothwendiger Weise die berühmtesten Namen und Talente erfordern, so bescheiden sie sich damit, in der Hand und unter dem Auge des dirigirenden Oberhauptes geschickte Werkzeuge zu werden. Dann können durch das Zusammenwirken einer großen Menge von Mitteln, auch große Dinge entstehen.

Ohne Zweifel wird es dann geschehen, und es ist auch schon mehre Male der Fall gewesen, daß von dem Range untergeordneter Rollen Einige wiederum zu höhern Stellen emporsteigen, entweder durch ihre eigene Kraft, und durch die Selbstständigkeit ihres Charakters, oder als Nachfolger und directe Erben des Meisters, unter dem sie sich gebildet haben. Läßt man diese natürliche Eintheilung der Menschen und ihres Werthes zu, so muß man es anerkennen, daß hier ein Jeder nur nach seinem freien Willen gestellt ist, und nur durch sein eigenes Interesse gefesselt bleibt. So sah man, wie Giulio Romano, der lange Zeit der Zweite nach Raphael war, später der Erste zu Rom wurde, und nach derselben

Ordnung der Dinge bei seinen großen und denkwürdigen Arbeiten in Mantua über dieselben Mitarbeiter verfügte, welche sein Meister in Anwendung gesetzt hatte.

So haben sich zu allen Zeiten, im Alterthum sowohl als in den schönen Epochen der neuern Zeiten, die großen Künstler unter dem natürlichen Einflusse der Dinge gebildet und vereinigt.

Wenn man nun an die Stelle dieser Ordnung der Natur, die künstliche Einrichtung einer gleichmäßigen Aufmunterung oder einer gleichen Vertheilung von Arbeiten unter denjenigen, welche eine und dieselbe Kunst treiben, treten läßt, so werden aus dieser Verkehrtheit auch ganz entgegengesetzte Resultate entstehen müssen. Man wird eine Vegetation von Schmarotzerpflanzen begünstigt haben, aus deren Mitte Nichts über eine künstliche Höhe hervortreten wird. Die kleinen Pflanzen, welche sich einander ersticken, welche durch eine ungeschickte Cultur hervorgebracht sind, werden niemals dem Werthe eines großen Baumes gleich kommen, welcher in der Freiheit und durch die Macht und den Willen der Natur emporwächst.

Man muß sich wohl davon überzeugen, daß in Hinsicht der moralischen Beschaffenheit, oder der Erzeugung des Genies, Nichts weniger Werth hat, als die Münze eines großen Mannes.

Wenn die Ausführung aller von Raphael hervorgebrachten Gemälde unter die funfzig Maler vertheilt worden wäre, welche seine Schule bildeten, so könnte man nicht bestimmen, was für Gemälde man erhalten hätte. Mit Gewißheit aber kann man behaupten, daß man keinen Raphael gehabt haben würde.

Anhang.

1. Raphaels Genealogie.

Bellori hatte vom Cardinal Albani, nachherigem Papst Clemens XI., die Erlaubniß erhalten, von dem Gemälde in seiner Sammlung, welches das Portrait Antonio Sanzio's, eines der Vorfahren Raphaels, darstellend, die Genealogie der Sanzio's abzuschreiben, wie sie folgender lateinischer Text enthält:

Julius Sanctius Tiberii Bacchi civis Romani eloquentissimi affinis, primus Sanctiorum familiæ, quæ adhuc Urbini illustris extat, ab agris dividendis cognomen imposuit. Unde Antonius Sanctius contractis litteris, qui hic pictus est, descendit. Hic genuit Joannem Jacobum, canonicum, sacræque theologiæ peritum, et Joannem Baptistam, peditum ducem fortissimum, et Galeatium, egregium pictorem, Sebastianumque, et filiam. Galeatius genuit Julium, maximum pictorem, qui hujus genealogiæ est auctor, et Antonium secundum, Vicentiumque, ambos pictores, aliosque filios et filias. Ex Sebastiano Hieronymus et Joannes Baptista orti sunt. Ex Julio, Galeatius secundus, Curtius, Annibal, et alii filii et filiæ, quorum nonnulli hic sunt picti. Ex Antonio, Claudius cum multis filiabus. Ex Joanne Baptista, Sebastiani filio, Joannes, ex quo ortus est Raphael, qui pinxit anno M. DXIX.

Bellori fügt hinzu: „Antonio è ritratto in mezza figura, ed in veste nera all' antico, scollata, e foderata di pelle, e col berrettino in capo, posa lacartella sopra un tavolino parato di verde, scoprendosi dietro il calamaio, e la penna con un libro, e dall' altro lato un' altro libro col nome di *Appiano Alessandrino*, per denotar ch'egli era istorico e letterato. Dal senso della scrittura si raccoglie esservi stati dipinti più ritratti della famiglia *Sanzia* in tela maggiore, da cui fu tagliato e diviso questo di Aotonio con l'iscrizione genealogica."

2. Empfehlungsschreiben der Herzogin von Urbino an den Gonfalonier Soderini.

Magnifice ac Excelse Domine, tanquam Pater observandissime,

Sarà lo esibitore di questa Raffaelle pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche

tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so, che è molto virtuoso, et è mio affecionato, e cosi il figliolo discreto e gentil giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio, che in ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni ajuto, e favore, che tutti quelli piaceri, e comodi che riceverà da V. S. li riputerò a me propria, e le averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando, et offero.

Joanna Feltria di Ruvere,
Ducissa Soræ et Urbis præfectissa.

Urbini, prima octobris 1504.

3. Inschrift an Raphaels Hause zu Urbino.

NUNQUAM MORITURUS
EXIGUIS HISCE IN ÆDIBUS
EXIMIUS ILLE PICTOR RAPHAEL
NATUS EST.
OCT · ID · APRILIS · AN · M · CDXXCIII ·
VENERARE IGITUR HOSPES
NOMEN ET GENIUM LOCI.

NE MIRERE
LUDIT IN HUMANIS DIVINA POTENTIA REBUS
ET SÆPE IN PARVIS CLAUDERE MAGNA SOLET

4. Raphaels Brief an seinen Oheim, geschrieben zu Florenz, den 11. April 1508.

Carissimo quanto Patre. Jo ho recuta una vostra letera, per la quale ho inteso la morte del nostro Illmo S. Duca, alaquale dio abi misericordia al anima; e certo no podde senza lacrime legere la vostra letera; ma transiat; aquello non è riparo, bisognia aver pazientìa e acordarsi con la volonta de dio. Jo scrissi laltro dì al zio prete, che me mandasse una tavoleta che era la coperta de la nostra donna de la profetessa: non me la mandata: ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga, che io possa satisfare a madona, che sapete adesso uno avera bisognio di loro. Ancora vi prego, carissimo zeo, che voi voliate dire al preto e a la Santa che venendo là Tadeo Tadei fiorentino, el quale n'avemo ragionate più volte insiemo, li facine honore senza asparagnio nisuno; e voi ancora li farite careze per mio amore, che certo li so ubligatissimo quanto che a omo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo faro scio poro per che el sera meglio per me che la vada a stima.

e inpero non ne ho scritto quello che io non poseva, e ancora non ve ne posso dare aviso. Pur secondo me a ditto el patrone de ditta tavola dice che me dara da fare per circha a trecenti ducati d'oro per quì e in Francia. Fato le feste forsi ve scriviro quello che la tavola monta, che io ho finito el cartone, e fato Pascua serimo a cio. Averia caro se fosse possibile d'avere una letera di recomandatione al gonfalonero di Fioreza dal S. Prefetto; e pochi dì fa io scrisse al zeo e a Giovano, da Roma me la fesen avere: me faria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare laquale tocha a sua S. de alocare. Ve prego se è possibile voi me la mandiate, che credo quando se dimandara al S. Prefetto per me, che lui la fara fare, e a quello me ricomandate infinite volte como suo anticho servitore e familiare: non altro aricomandatime al maestro,... e a Redolfo e a tuti gli altri. Li XI de aprile M. D. VIII.

El vostro RAPHAELLO dipintore
in Fioreza.

Al mio carissimo zio Simone de Batisto di Ciarla da Urbino.
In Urbino

Dieser Brief enthält in seinem Style, in seinen Redensarten und in mehr als einem Ausdrucke Manches, aus dem man schließen könnte, daß Raphael in seiner ersten Erziehung und Bildung sehr vernachlässigt wäre. Wir haben schon darauf erwiedert, daß er in diesem vertrauten Schreiben an seinen Oheim die Formen und Worte des Dialekts seiner Vaterstadt gebrauchte. Daß er seine höhere Bildung nicht erst dem Umgange mit den schönen Geistern in Rom verdankte, sieht man aus dem Briefe an Francia, den er fünf Monate nach diesem schrieb. (Vergl. Nr. 6.)

---

5. Auszug aus einem Briefe des Marchese Lois de Torres an den Vice-Fürst Borghese, u. s. w.

...... In conferma della tendenza continua di Raffaello, alla perfezione, si può asserire, perchè vien confessato da tutti gli autori, che dopo il secondo viaggio di Firenze giunse a quella meta di non poter si sorpassare che da lui stesso, nel quadro *della Deposizione della Croce,* sebbene dell' antico stile, eseguito nel 1507, prima delle stanze del Vaticano da lui intraprese nel 1508. Ne fece il cartone in Firenze, lo dipinse in S. Francesco di Perugia, per commissione di Atalanta Baglioni, e fu acquistato nel 1607, da papa Paolo V per la galleria Borghese.

Questa tavola pregiatissima in cui, dice il lodato Lanzi, le figure non son molte, ma ciascuna fa egregiamente la parte impostale; gli

atti sono i più pietosi, le teste bellissime, e delle prime dopo l'arte risorta, alle quali la profonda mestizia ed il pianto angoscioso non tolga il bello, viene chiamata divinissima da Georgio Vasari; ... il quale non ha potuto rifiutare, tanta è la forza della verità, il titolo di divinissima a questa opera dipinta da Raffaello, quando ancora non aveva veduta la Capella Sistina, e che fissò la sua riputazione in modo, che io son di sentimento essere stata questa tavola decantata, la vera motrice, per cui fu scelto a dipingere le stanze del Vaticano, circonstanza per la quale il quadro della Deposizione nella galleria Borghese forma un' epoca interessantissima, e può considerarsi come l'anello impercettibile del repentino passagio di perfezione, dall' antico al nuovo ed ultimo stile, che avrebbe ancor progredito se non fosse mancato nel fior degli anni.

---

6. Raphaels Brief an Francesco Raibolini, mit dem Beinamen Francia, datirt Rom, den 5. September 1508.

Messer Francesco mio caro,

Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazzotto ben conditionato e senza offesa alcuna, del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo e tanto vivo che m'inganno talora, credendo mi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio, che per le gravi e interessanti occupationi non ho potuto finora fare di mia mano, conforme il nostro accordo; che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane, e da me ritocco; ma non si conviene. Anzi converriasi per conoscere non poter aggualiare il vostro. Compatitemi per gratia, perchè voi bene ancora avete provato altre volte, che cosa voglia dire essere privo della sua libertà, e vivere obligato a padroni, che poi, ecc. Vi mando intanto per lo stesso che parte di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, et è quello di quel Presepe, se bene diverso assai, come vedrete dall'operato, e che voi vi siete compiaciuto di lodar tanto, siccome fate incessantemente dell' altre mie cose, che mi sento arrossire, siccome faccio ancora di questa bagatella, che vi goderete, perciò più in segno di obbedienza, e d' amore, che per altro rispetto. Se in contracambio riceverò quello della vostra Giuditta, io lo riporrò fra le cose più care e preziose.

Monsignore Datario aspetta con grande ansietà la sua Madonnella, e la sua grande il cardinal Riario, come tutto sentirete da Bazzotto. Jo pure le mirerò con quel gusto e soddisfazione, che vedo e lodo tutte l'altre, non vedendone da nissun altro più belle e più divote e ben fatte. Fatevi in tanto animo, valetevi della vostra solita prudenza,

et assicuratevi che sento le vostre afflitioni, come mie proprie. Seguite d'amarmi, come io vi amo di tutto cuore.

A servirvi sempre obligatissimo,

Il vostro **RAFAELLO SANZIO.**

Roma, il dì 5 settembre 1508.

---

7. Ueber Raphaels Zeichnungen.

Vasari berichtet an mehren Stellen seiner »Vite dei Pittori,« daß Raphael eine unglaubliche Fertigkeit im Entwerfen von Zeichnungen besaß, und sich einem Jeden, der ihn darum ersuchte, gefällig bewies.

„Disegni ch'egli operava di sua mano per chiunque gliene domandava, e che quant' era indefesso nello eseguirne continuamente per suo studio particolare, altrettanto era largo de' medesimi a tutti li suoi scolari, ed a chi anche per solo desio delle cose sue il richiedea.“

Ascanio Condivi erzählt in seiner Lebensbeschreibung Michel Angelo's dasselbe:

„Michel Angelo stesso era meravigliato dello studio infaticabile, che il Sanzio metteva nel disegnare in mille guise le sue composizioni prima di eseguirle; nel copiare gli antichi; nello abbozzare sempre nuove invenzioni.“

Die in dieser Hinsicht gesammelten Notizen rechtfertigen die Erzählung beider Biographen. Man würde kein Ende finden, wollte man alle die Privat-Cabinette aufzählen, in welchen sich zahllose Fragmente von Ideen, Studien, Erinnerungen *finden*, welche unaufhörlich unter Raphaels Feder oder Bleistift *entstanden*. Wir wollen hier nur die Notiz über alle Museen und Cabinette Europa's ertheilen, worin sich in größerer oder geringerer Anzahl solche kostbaren Zeichnungen vorfinden.

	Zeichnungen.
In Mailand in der Ambrosianischen Bibliothek finden sich von Raphael	8
In Brera	1
In Venedig in der Akademie	50
Zu Modena die köstlich ausgeführte Zeichnung der Verläumdung	1
Zu Florenz in der Galerie	20
Zu Perugia in der Universitäts-Bibliothek	2
in mehren Cabinetten	9
Zu Fabriano	1
Zu Neapel im Museum	1
Zu Wien in der Sammlung des Erzherzogs Carl	33
Zu München	1
In Darmstadt im großherzoglichen Cabinet	1

	Zeichnungen.
In Paris	11
In London in verschiedenen Cabinetten	27
In Petersburg in der Galerie der Eremitage	1

8. Raphaels Brief an Balthasar Castiglione.

Signor Conte,

Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzioni di V. S. e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non soddisfaccio al mio giudicio, perchè temo di non soddisfare al vostro. Ve gli mando. Vossignoria faccia eletto d'alcuno, se alcuno sarà da lei stimato degno. Nostro Signore con l'onorarmi, m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto; e tanto più, quanto il modello ch'io ne ho fatto, piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni; ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.

Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive: ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta e le dico (che per dipingere una bella mi bisogneria veder più belle) con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza di arte, io non so, ben m'affatico d'averla. V. S. mi comandi.

RAFFAELLO SANZIO.

Di Roma.

9. Italienische Uebersetzung des Breve's Leo's X., welches Raphael zum Architekten von St. Peter ernennt.

Poiche oltre l'arte della pittura, nella quale tutto il mondo sa quanto voi siete eccellente, anche siate stato reputato tale dall' architetto Bramante in genere di fabricare; sicchè egli giustamente reputò nel morire, che a voi si poterà addossare la fabrica da lui incominciata qui in Roma del tempio del Principe degli Apostoli, e voi abbiate dottamente ciò confermato, coll' aver fatto la pianta che si desiderava, di questo tempio; Noi che non abbiamo maggior desiderio, se non che questo tempio si fabbrichi con la maggiore magnificenza, e prestezza, che sia possibile, vi facciamo soprintendente a quest'opera, con lo stipendio di 300 scudi d'oro, da pagarsi ogn' anno, da' presidenti de' denari, che son pagati per la fabrica di questo tempio, e che vengono in mano nostra. E comando che senza

ritardo anche ogni mese, ogni volta che da voi sia domandato, vi sia pagato la rata a proporzione del tempo. Vi esortiamo di poi, che voi intraprendiate la cura di questo impiego in guisa, che nell' esercitarlo, mostriate d'aver riguardo alla propria stima, e al vostro buon nome, alle quali cose vi bisogna certamente far buoni fondamenti da giovane, e correspondiate alla speranza che abbiamo di voi, e alla paterna nostra benevolenza; e finalmente eziandio alla dignità e alla fama di questo tempio, che sempre fu in tutto il mondo il molto più grande, e santissimo; e alla nostra divozione verso il Principe degli Apostoli.

Roma, 7 d' agosto, nell' anno secondo (cioè 1515).

---

10. Breve Leo's X., welches Raphael zum Director der Antiquitäten ernennt.

Importando di moltissimo alla fabrica del tempio Romano del Principe degli Apostoli, l'avere il comodo delle pietre, e de marmi, de' quali ce ne bisogna buona copia, e più tosto quì, che farli venir di fuori, e sapendo io, che le rovine di Roma ne somministrano in abondanza, e che da per tutto si scavan marmi d' ogni sorte, quasi da ognuno, che in Roma o vicino a Roma si mette a fabricare, o in qualche altra maniera, a scavar la terra; io perciò vi costituisco presidente, essendo che vi abbia fatto direttore di questo edificio, di tutti i marmi e di tutte le pietre, che da qui innanzi si scaveranno in Roma, o fuori di essa dentro lo spacio di 10 miglia, acciochè gli compriate, quando sieno a proposito per la fabrica di questo tempio. Perciò comando a tutti d'ogni stato e condizione, o nobili e di sommo grado, o mediocre, o infimo, che diano parte quanto prima a voi, come soprintendente di queste cose, di tutti i marmi e sassi d'ogni genere, che saranno scavati dentro lo spazio da me prefisso. E chi non lo farà in tre giorni, sia a vostro giudizio multato da cento fino a trecento scudi d' oro.

In oltre, perchè secondo che mi è stato riferito, che gli scarpellini si servono, e tagliano inconsideratamente alcuni marmi antichi, sopra li quali sono intagliate dell' inscrizioni, le quali molte volte contengono qualche egregia memoria, che meriterebbe d' esser conservata, per coltivar la letteratura e l' eleganza della lingua latina, e costoro aboliscono queste inscrizioni; comando a tutti quelli che in Roma esercitano l'arte dello scarpellino, che senza vostro comando, o permissione, non abbiano ardire di spezzare, o tagliare nessuna pietra scritta, e sotto la medesima pena quando non facciano quello che io comando.

„Roma, 27 d' agosto, l'anno terzo del nostro pontificato.“

11. Contract zwischen Raphael und dem Kloster Monteluce, 1516.

Al nome di Dio, XXI de giugno MDXVI in Roma. Sia noto et manifesto a qualunque leggerà la presente scripta come M. Raffaello da Urbino pictore toglie a fare, e dipingere una Tavola ovvero Cona per le Moneche del monasterio di Monteluce extra muros Perusinos con li infrascripti pacti et capituli che qui di sotto se annoteranno, etc. In prima, che dicta Tavola sia del altezza, et grandezza che fu ragionata nel primo disegno dato da prefato M. Raphaelo con la Incoronazione de la gloriosissima nostra Donna: con li Capitoli in modo, e forma che in esso primo disegno se dimostra ad uso de bono optimo, et leale maestro depinta di fini et boni colori, secondo ad tale opera se convienne: et che prefato M. Raphaelo sia obligato fare dicta tavola sive Cona, et dipingere solum la istoria supradicta in lo campo ò vero vano de dicta tavola in Roma a sue spese de legname colori et oro che ve intrasse; et omnia altra cosa, et spesa che andasse per fare depingere, et finire de tucto ponto dicta tavola. Ma la capsa, chiodi, corde, et amagliatura vectura, et gabelle da essa per condurla da Roma a Perugia vadi a spese de esse Moneche. Quale opera prefato M. Raphaelo promette dar finita per tempo de uno anno da oggi, videlicet ad summum ad tal tempo che dicta tavola sia conducta in Perugia adeo che il giorno della sacratissima festa della Assumptione che sarà al dì 15 d'agosto del 1517 sia perfetta et messa in opera, nello altare della chiesa del dicto monasterio de Monteluce. Ma la predella cornicione frigio, et omne altro adornamento de dicta tavola, et pictura de esse cose se debbia fare et depingere in Perugia videlicet il legname intaglio magisterio colori, oro, et omne altra cosa, che vi andasse a tutte spese de M. Berto de Giovanni pictore supra dicto, et in questa opera compagno electo da prefato M. Raphaelo et acceptato da prefate Moneche. Qual e M. Berto habbi etiam a depingere tutte le cose contenente in lo presente capitulo videlicet predella cornicione etiam: et sia obligato ultra li adornamenti de pinger in la predella la Natività de prefata gloriosissima nostra Donna, suo Sponsalitio, et sua sanctissima Morte ovvero Transito. Le quale tutte cose videlicet ornamento predella etiam prefato M. Berto sia obligato fare ad uso de bono, et leale maestro et per termino ut supra notato videlicet che se posse ponere in opera, et sia perfecta per la festa de Santa Maria d'agosto 1517 ut supra. Per le quali opere et picture le prefate Moneche fiano obligate pagare, et cum effecto numerare alli prefati M. Raphaelo, et M. Berto ducati doicento d'oro in oro di camera videlicet ducati cento vinti simili a lo prefato M. Raphaelo per sua mercede et premio della tavola come de sopra: De li quali ducati cento vinti prefato M. Raphaelo ha havuti da prefate Moneche ducati

vinti simili per arra et parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati [octanta simili videlicet per legname intaglio colori oro pictura, et ornamento de dicta predella pilastri cornicioni fregi, et omne altra cosa che andasse per ornamento de essa tavola; de li quali ducati octanta prefato M. Berto ne ha avuti da prefate Moneche ducati dieci simili per arra et parte de pagamento. Et li pagamenti se debbiano fare in questo modo cioè ducati sexanta nel principio de lo lavoro computati però li ducati trenta supradicti, che li prefati hanno havuti come de sopra: et ducati septanta debbano havere facta la mità della opera, et altri septanta che sarà lo residuo de dicti doicento, quando dicta opera sarà finita, et conducta al dicto monasterio: cioè a ciascuno de loro la sua rata da per se de tempo in tempo, come de sopra. Et si per caso nel condurre da Roma a Perugia dicta tavola per qualche sinistro evento havesse qualche lesione prefato M. Raphaelo sia tenuto acconciarlo.

Io Raphaelo so contento quanto de sopra è scripto et a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta, et sono contento haver il mio pagamento videlicet ducati cento finita tutta la opera non obstante quanto nel penultimo capitolo se contiene.

Io Alfani da Perugia come prucuratore de le prefate Moneche prometto se observerà quanto de sopra se contiene, et in fede mi sono qui de propria mano subscripto Romæ die dicta.

Et io Piernicolò Alevolino da Rocchacontrata de voluntà delle soprascripte parte ho scripti li sopra scripti capituli di mia propria mano.

---

12. Auszüge aus dem Briefe oder dem Berichte an Leo X., und aus einigen gleichzeitigen Schriftstellern, aus denen hervorgeht, daß Raphael der Verfasser dieses Berichtes ist.

„... Quanti hanno atteso a ruinar tempi antichi, statue, archi e altri edifici gloriosi!... Quanta calce si è fatta di statue e d' altri ornamenti antichi! che ardirei dire, che tutta questa Roma nuova, che ora si vede quanto grande ch' ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese e altri edifici che la scopriamo, tutta è fabricata di calce di marmi antichi. Ne senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l' undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la Meta che era nella via Alessandrina, l' Arco mal'aventurato, ecc.... Essendo mi adunque comandato da Vostra Santità, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può, per quello che oggidì si vede, con gli edifici che di se dimostrano tali reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati nè si veggono punto,

corrispondenti a quelli che restano in piedi, e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile accioche, ecc.... Avendo dunque abbastanza dichiarato quali edifici antichi di Roma sono quelli ch' io intendo di dimostrare a Vostra Santità conforme alla sua intenzione, ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli dagli altri; resta ch' io dica il modo che ho tenuto in misurarli e disegnarli, accioche Vostra Santità sappia s' io averò operato l' uno e l' altro senza errore: e perchè conosca che nella descrizione che seguirà non mi sono governato a caso, e per sola pratica, ma con vera ragione, ecc...."

Cölio Calcagnini spricht also von Raphael: *Ipsam planè Urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symetriam instauratam magnâ parte* (Raphael) *ostendit.... reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocatâ, ita Leonem pontificem, ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi cœlitus demissum numen ad æternam Urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant.* (Cœlii Calcagnini, Ferrariensis, Protonotarii apostolici, Opera aliquot. *Basileæ*, 1544, in-fol. Epist. lib. VII, p. 100 et seq.)

Paulus Jovius sagt in seiner Lobrede auf Raphael: *Periit in ipsa ætatis flore, cùm antiquæ Urbis ædificiorum vestigia architecturæ studio metiretur,... ut integram Urbem architectorum oculis considerandam proponeret.*

Andreas Fulvius drückt sich in seinen „Antiquitates Urbis", welche kurz nach Raphaels Tode herauskamen, folgendermaßen aus: *Ruinas Urbis... ab interitu vindicare ac litterarum monumentis resarcire operam dedi, quæ jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet: priscaque loca per regiones explorans observavi quæ* RAPHAEL URBINAS *(quem honoris causâ nomino) paucis ante diebus quàm e vita decederet (me indicante) penicillo finxerat.*

Alle diese Stellen sind genommen aus dem Werke M. Francesconi's: »Conjettura che una lettera creduta di Baldassar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino«. Firenze, 1799.

---

13. Auszüge aus einem Briefe Raphaels an seinen Oheim, nach Richardson.

»Herr Howard (sagt Richardson), ein wegen seiner Kenntnisse in den schönen Künsten berühmter Edelmann, hat die Güte gehabt, mir einen Brief mitzutheilen, den er selbst nach dem Originale copirt hat, das sich damals in den Händen des Cardinals Albani, nachherigen Papstes, befand. Dieser Brief ist von Raphael an einen seiner Oheime, Namens Simone di Battista di

Ciarla d'Urbin geschrieben. Hr. Howard hat mir erlaubt, hieraus einen Auszug zu machen.«

»Außer den gewöhnlichen Höflichkeitsausdrücken, den Entschuldigungen wegen Nichtschreibens, betrifft der Hauptinhalt des Briefes eine ihm vorgeschlagene Heirath und die Umstände, in denen er sich damals befand.«

»Er dankt Gott, daß er noch unverheirathet ist, und glaubt mehr Grund zu haben, die Anerbietungen auszuschlagen, als sein Oheim deren habe, ihm zuzurathen.«

»Er fügt hinzu, daß, als der Cardinal Bibiena ihm eine seiner Verwandtinnen zur Ehe vorgeschlagen, er diesem versprochen habe, sie mit Zustimmung dieses Oheims, an welchen er schreibt, und eines andern, welcher Priester war, zu heirathen. Er spricht auch von anderen Vorschlägen, welche damals aufs Tapet gebracht waren.«

»In dem andern Theile des Briefes sagt Raphael, daß das persönliche Vermögen, welches er zu Rom besitzt, sich auf 3000 Ducaten beläuft; daß er ferner jährlich 50 Goldthaler Einnahme als Architekt von St. Peter, und außerdem eine jährliche Pension von 300 Ducaten hat, ohne dasjenige zu rechnen, was er durch seine Arbeiten anderswo verdiente; — daß er ein anderes Zimmer für den Papst angefangen, für welches er 1200 Ducaten empfangen soll. (Er meint den Saal Torre Borgia, wo die Feuersbrunst von Borgo gemalt ist.) Er fügt hinzu:

„Si che, carissimo zio, vi fo honore a voi e a tutti li parenti, e alla patria, ma non resta che sempre vi habbia in mezzo al cuore, e quando vi sento nominare, che non mi pare di sentir nominar un mio patre."

»Ferner schreibt er noch: er habe Bramante's Stelle bekommen; die Peterskirche werde mehr als eine Million im Golde kosten; der Papst habe dazu jährlich mehr als 60,000 Ducaten bestimmt, und sinne fast auf weiter nichts; zum Gehülfen habe er einen sehr erfahrenen Mann, nämlich Fra Giocondo, bekommen, der schon über 80 Jahre alt sei, und daher nicht lange mehr leben werde, so daß er sich bemühen werde, von ihm seine Geheimnisse in der Baukunst zu erfahren, um sich in dieser Kunst mehr zu vervollkommnen; der Papst lasse sie Beide täglich vor sich

kommen und unterhalte sich mit ihnen lange Zeit über das Gebäude. — Er schließt mit Begrüßungen; kurz vorher sagt er:

„Vi prego voi voliate andar al Duca e alla Duchessa, e dirle questo che so lo haverano caro a sentire, che un loro servitore le fa honore; e raccomandate mi a loro signoria.

El Vostro RAFFAELLO

1. Juli 1514. Pittore in Roma.

14. Auszug aus einem Briefe des Cardinals Bembo an den Cardinal Bibiena.

Als Beweis für die Freundschaft, welche der Cardinal Bibiena für Raphael hegte, führt man folgende Stelle aus einem Briefe des Cardinals Bembo an Bibiena an:

„Se per aventura io vi paressi in questa mia richiesta troppo ardito, *Raffaello*, che voi cotanto amate, dice che me ne escuserà esso con voi, e hammi confortato, che io ad ogni modo vi faccia la richiesta che io vi fo. Stimo che voi non vorrete far al vostro Raffaello questa vergogna. Aspetto buona risposta da V. S. ecc."

Dieser Brief ist datirt aus Rom, den 25. April 1516, und findet sich in einer Sammlung der Briefe des Cardinals Bembo, gedruckt zu Venedig 1560.

15. Brief über Raphaels Tod, geschrieben von Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vettor. Rom, den 11. Apr. 1520.

Il Venerdi santo di notte venendo il Sabbato a hore 3, morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raffaello de Urbino con universal dolore de tutti, et maximamente delli docti; per li quali, più che per altrui, benchè ancora per li pictori et architecti, el stendeva in uno libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui de Roma; mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro, che haverlo veduto haria iscusato ad ognuno haver veduta Roma antiqua: et già havea fornita la prima regione. Nè mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria delle ruine s'avia raccolto; ma ancora le faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della architectura et dalle istorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreso, expressissimamente designava.

Hora si bella et lodevole impresa ha interrotto morte, havendosi invidiosa rapito il mastro giovine di anni 37, et nel sua istesso giorno natale. Il pontefice istesso ha avuto ismisurato dolore, et nelli 15 giorni, che è stato infermo ha mandato a visitarlo e confor-

tarlo ben 6 fiate. Pensate che debbiano avere fatto gli altri..... Et in vero è mancato uno excellente suo pare, et del cui mancare ogni gentil spirito si debbia dolere et rammaricare non solamente con semplice et temporannee voci, ma ancora con accurate et perpetue composizioni; come, se non m'inganno già, preparano di fare questi compositori largamente.

Dicesi che ha lasciato ducati 16 millia, tra quali 5000 in contanti, da essere distribuiti per la maggiore parte a' suoi amici e servitori, et la casa, che già fu de Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lasciato al cardinal de Santa Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente.

---

16. Fragment aus einem Briefe Calcagnini's, Raphaels Charakter betreffend.

Nachdem er in den stärksten Ausdrücken Raphaels Talente und Arbeiten gerühmt hat, fügt er hinzu:

Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens. Hic Fabium, quasi præceptorem et patrem colit ac fovet, ad hunc omnia refert, hujus consilio acquiescit..... Quem virum stoicæ probitatis non facilè dixeris humaniorne sit an doctior. Hunc alit et quasi educat vir prædives et Pontifici gratissimus, Raphael Urbinas, juvenis summæ bonitatis, sed admirabilis ingenii, facilè pictorum omnium princeps.

---

17. Poesien, welche Raphael beigelegt werden.

Am Schlusse von »Raphaels Leben«, in der Ausgabe Florenz 1771, findet sich eine Note, worin man Folgendes liest:

„Attese (Raphaello) qualche poco alla poesia, e dietro a un disegno di tre figure, che senza fallo è di sua mano, e che si trova nella raccolta del signor Bruce, si legge la bozza del seguente sonetto sopra il suo innamoramento:

Un pensier dolce è rimembrare, e godo
Di quell' assalto, ma più provo il danno
Del patir, ch' io restai, come quei ch' hanno
In mar perso la stella, se il ver odo.

Or lingua di parlar disciogli il nodo
A dir di questo inusitato inganno,
Ch' Amor mi fece per mio grave affanno;
Ma lui più ne ringrazio, e lei ne lodo.

L' ora sesta era che l' occaso un sole
Aveva fatto, e l' altro scorse il loco
Atto più da far fatti che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran foco
Che mi tormenta, che dove l' uom suole
Desiar di parlar, più riman fioco.

Hr. von Agincourt hat von einer Zeichnung Raphaels zwei andere Sonnette abgeschrieben, welche er ihm auch zuschreibt:

Come non podde dir d' arcana Dei
Paul come disceso fu dal celo
Così el mio cor d' uno amoroso velo
Ha ricoperto tutti i pensier mei.

Però quanto ch' io vidi e quanto io fei
Pel gaudio faccio che nel petto celo;
Ma prima cangerò nel fronte el pelo
Che mai l' obbligo volga in pensier rei

. . . .
. . . .

---

18. Raphaels Portrait nach Bellori.

Folgende Schilderung entwirft Bellori von Raphael (Descrizioni etc. p. 65.):

„Fu Raffaello, come si vede nel suo ritratto, dotato dal cielo di bellissima proporzione e sembianza, accompagnata dalle grazie sue nutrici, dalle quali egli ritraeva sè stesso. Vestì e si portò nobilmente nell' esteriore conforme l' uso del suo tempo e della corte. Egli è vero che la sua complessione era troppo delicata, e gracile, e non prometteva durazione di salute, avendo il collo lungo, e non ben disposto: unde aggiunta a sì poco felice disposizione di corpo, la fatica degli studj continui, et il diletto di qualche suo piacere, da cui era preso, giunse poi facilmente ad abbreviar la vita."

---

19. Des Cardinals Bembo Grabschrift auf Raphael.

D. O. M.
Raphaeli Sanctio Joan. F. Urbinati,
Pictori eminentiss. veterumque aemulo,
Cujus spirantes prope imagines si
Contemplere naturae atque artis foedus facile inspexeris,
Julii II et Leonis X Pontt. maxx. picturae
Et architect. operibus gloriam auxit.
Vixit A. XXXVII integer integros
Quo die natus est eo esse desiit
VIII Id. April. MDXX.

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

---

20. Inschrift von Carlo Maratte auf Raphaels Büste.

Nachdem Carlo Maratte 1674 Raphaels Büste unter seinem Grabmale aufgestellt hatte, fügte er folgende Inschrift hinzu:

Ut videant posteri oris decus ac venustatem
Cujus gratias mentemque celestem in picturis admirantur,
Raphaelis Sanctii Urbinatis pictorum principis
In tumulo spirantem ex marmore vultum
Carolus Marattus tam eximii viri memoriam veneratus
Ad perpetuum virtutis exemplar et incitamentum
P. Ann. MDCLXXIV.

---

21. Grabschrift auf die Nichte des Cardinals Bibiena.

Dem Grabmale Raphaels gegenüber war das der Nichte des Cardinals Bibiena, welche ihm verlobt war und vor ihm starb:

Mariae Antoniii F. Bibienae, sponsae ejus,
Quae laetos hymeneos morte praevertit
Et ante nuptiales faces virgo est elata
Baltassar Turinus Piscien. Leon. X Datar.
Et Joannes Baptista Branconius Aquilan. a cubic.
B. M. ex testamento posuerunt
Curante Hieronymo Vagnino Urbinat.
Raphaeli propinquo,
Qui dotem quoque hujus sacelli sua pecunia auxit.

Dieses Grabmal wurde weggenommen, als Carlo Maratte die obige Inschrift unter seiner Büste anbrachte.

---

22. Verse und Anderes zu Raphaels Lobe.

Folgende Verse Balthasar Castiglione's beziehen sich besonders auf Raphaels Arbeiten bei der Wiederherstellung der antiken Gebäude zu Rom:

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte
  Hippolytum Stygiis et revocârit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas:
  Sic pretium vitae mors fuit artifici.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
  Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver,
  Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti Superûm invidiam, indignataque mors est,
  Te dudum extinctis reddere posse animam,
Et quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
  Mortali spreta lege parare iterum:
Sic, miser, heu prima cadis intercepte juventa!
  Deberi et morti nostraque mones.

(Vasari, Tom. III. pag. 229 et 230.)

Die Gräfin Hippolyte, des Grafen Balthasar Castiglione Gemahlin, soll an ihren abwesenden Gemahl folgende Verse, Raphael zu Ehren geschrieben haben:

Sola tuos referens vultus Raphaelis imago,
Picta manu, curas allevat usque meas:
Huic ego delicias facio, arrideoque, jocosque
Alloquor, et tanquam reddere verba queat
Assensu, nutuque mihi saepe illa videtur
Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat:
Hoc solor longos decipioque dies.
(*Poesie del Conte B. Castiglione*; **Roma, 1760, p. 178.**)

Bembo's oben erwähntes Distichon ist in folgende italienische Verse übersetzt:

Questi è quel Raffael cui vivo vinta
Esser temeo natura e morto estinta.

M. Antonio Muretus führt in einer von ihm verfertigten Grabschrift Raphael selbst also redend an:

Sic mea naturam manus est imitata, videri
Posset ut ipsa meas esse imitata manus.
Saepe meis tabulis ipsa est delusa, suumque
Credidit esse, meae quod fuit artis opus:
Miraris dubitasque, audito nomine credes.
Sum Raphael, hei mi quid loquor? immo fui.
Et tamen his dictis quid opus fuit addere nomen?
Alterutrum poterat cuilibet esse satis.
Nam mea et audito est notissima nomine virtus,
Et praestare vicem nominis ipsa potest.
(Richardson, Tom. II. p. 469.)

Raphael Urbinas, exemplum naturæ donis prodigæ, corpore formosus, meute pulchior, societate comis, penicillo admirandus, industria non indefessus, gloria perennis.

(Vergl. de Comolli, *Vita inedita*, p. 99.)

Auszug aus einem Briefe des Herrn Nibby,

Mitglied der Commissione consultativa der Antiquitäten und schönen Künste zu Rom,

an

Quatremère de Quincy,

die Entdeckung der irdischen Ueberreste im Pantheon

betreffend.

Mein Herr!

Es ist wohl recht und billig, daß ich Ihnen, dem würdigen Bewunderer und beredten Biographen Raphaels, alle Umstände mittheile, welche sich auf die Entdeckung seiner irdischen Ueberreste beziehen. Sie wissen, daß fast seit einem Jahrhunderte die Akademie von St. Luca der Neugier der Fremden einen Schädel ausstellte, welcher für den des Malers von Urbino gehalten wurde. Um den Gerüchten, welche die Wahrheit dieser Behauptung in Zweifel zogen, zu begegnen, suchte man vor vierzig Jahren den Umstand zu erklären, welcher die Akademie in Besitz dieses Schädels gesetzt hatte: man erklärte, als Carlo Maratte durch Paolo Naldini die Büste Raphaels anfertigen ließ, um sie im Pantheon neben dem Grabmale aufzustellen, welches ihm unter dem Altar der Madonna del Sasso errichtet war, im Jahre 1674, habe eben dieser Carlo Maratte das Grab geöffnet und den Schädel herausgenommen; aber die Kritiker waren mit dieser Erklärung nicht zufrieden, und warnten die Fremden beständig, dieser Fabel Glauben beizumessen. Ueberdieß fand man vor zwei Jahren ein authentisches Document, welches nachwies, daß der Schädel dem Don Desiderio de Adintorio, dem Stifter der Gesellschaft der Virtuosi des Pantheon 1542, angehörte. Von diesem Augenblicke entstand ein Streit zwischen den Mitgliedern der genannten Gesellschaft, welche den Kopf ihres Stifters wieder beigesetzt wissen wollten, und zwischen der Akademie des heil. Lucas, welche der Illusion, in welcher sie sich befand, nicht entsagen wollte.

Nach mehrmaligen Streitigkeiten lud die Congregation der Virtuosi die berathende Commission der Antiquitäten und schönen

Künste, die Akademie San Lucas, und die archäologische Akademie ein, der Nachsuchung nach Raphaels Leichnam beizuwohnen, und man schritt zu dieser Maßregel, um die beiden Parteien zu vergleichen.

Da ich ein Mitglied von allen drei Congregationen bin, wohnte ich allen Arbeiten anhaltend bei, und kann also Ihnen als Augenzeuge davon berichten.

Das Verfahren, das dabei befolgt wurde, war so regelmäßig, daß man es fast nach seinen kleinsten Umständen würdigen kann. Nach mehren Versuchen, welche kein Resultat gaben, grub man unter dem Altar selbst ein, wobei man sich nach dem richtete, was Vasari ausdrücklich in Raphaels und Lorenzetto's Lebensbeschreibung gesagt hat, und fand bald ein gemauertes Behältniß von der Länge eines menschlichen Körpers. Die Arbeiter zerschlugen die Steine mit der größten Aufmerksamkeit, und nachdem sie bis in die Tiefe von anderthalb Fuß hineingedrungen waren, fanden sie einen leeren Raum.

Sie können sich leicht die neue Sorgfalt vorstellen, mit welcher man nun nochmals zu Werke schritt. Diese neue Nachsuchung fand statt in Gegenwart des Cardinals Zurla, päpstlichen Vicars, des Monsignore Grimaldi, Gouverneurs von Rom, und anderer angesehenen Personen, sowie der oben erwähnten drei Akademien. Sie können sich nicht denken, welch' ein Enthusiasmus sich unserer bemächtigte, als man nach einer letzten Anstrengung die Reste eines Sarges und das ganze Skelett entdeckte, welches noch, so wie der Leichnam hingelegt war, ausgestreckt da lag, leicht bedeckt mit Erde und feuchtem Staube, der aus den Trümmern des Sargdeckels und aus den Kleidungsstücken und von verwesten weichen Theilen sich gebildet hatte; man erkannte deutlich, daß das Grab niemals geöffnet worden (und es war auch schwer zu glauben, daß die Behörden jene unwürdige Verstümmelung von Raphaels Leichnam je zugegeben hätten), und so war es denn klar erwiesen, daß der Schädel in der Akademie San Luca nicht Raphaels Schädel gewesen war.

Das Erste, was man nun that, bestand darin, daß man nach und nach das Skelett vom Staube reinigte, den man sorgfältig sammelte, um ihn in einem neuen Sarkophage zu verschließen.

Unter diesen Ueberresten fand man noch sehr gut erhaltene Stücke des Sarges, welcher von Fichtenholz gemacht war, und Fragmente von Malereien, welche den Deckel verziert hatten, ferner Stücke von Tiberthon, woraus hervorgeht, daß das Wasser des Flusses durch Einsickern bis hierher gedrungen war; ferner eine eiserne Stelletta, eine Art Speer, womit Raphael von Leo X. decorirt war, einige Schnallen, viele metallene Ringe, und Theile von Knöpfen.

Man erkannte, daß der Sarg unverzüglich eingemauert war, welcher Vorsichtsmaßregel man die Erhaltung der Gebeine Raphaels verdankt.

Am 15. September schritt man zur Untersuchung des Skelettes, welches als einem männlichen Individuum von kleiner Proportion angehörig, erkannt wurde; diese förmliche Untersuchung wurde am 17. beendigt. Der Baron Trasmondi, Professor der chirurgischen Klinik an den Universität, maß den Körper, so wie er ausgestreckt gelegen hatte, und nachdem er angemessene Beobachtungen über die Knochen und die Weichengegend angestellt, und über ihren stark ausgesprochenen Charakter angestellt hatte, wies er das Geschlecht des Individuums nach. Der Marchese Biondi, Präsident der archäologischen Societät, stützte sich besonders auf die Stellen bei Vasari in Raphaels und Lorenzetto's Lebensbeschreibung, auf die Bemerkung, welche der 1563 gedruckten Ausgabe dieses Schriftstellers vorangeschickt ist, auf den Brief Michaels di servettor, und erklärte mit wenigen Worten, die vorliegenden Gebeine für die Raphaels, und beschwur die von den Anwesenden, welche anderer Meinung wären, aufzutreten und dies öffentlich zu erklären. Mehr als siebzig Personen, welche gegenwärtig waren, die Elite des gebildeten und gelehrten Roms, traten Biondi's Meinung bei. Viele antworteten nur mit Thränen und den leidenschaftlichsten Zeichen der Rührung. Man unterzeichnete damals mit Eifer die Urkunde der Anerkennung. Pyrrho selbst, wenn er gegenwärtig gewesen wäre, würde jeden Zweifel haben schwinden lassen müssen.

Was nun die Art und Weise betrifft, wie man verfahren müsse, um diese Gebeine mit aller gebührenden Decenz in Sicherheit zu bringen, so kam man überein, daß man sich nach den Ver-

fügungen von Raphaels Testament richten wolle; man beschloß, die Gebeine in einen dauerhaften Sarg von Blei oder Marmor hineinzulegen, und sie an demselben Orte wieder beizusetzen; wobei man alle möglichen Vorsichtsmaßregeln gegen eine künftige Ueberschwemmung des Tiberstroms treffen wollte.

Man wird bald ein Leichenbegängniß feiern, wie es Raphaels Ruhme angemessen ist. Der Baron Camuncini wird von alle dem, was wir gesehen haben, eine Zeichnung entwerfen, welche lithographirt werden wird; Girometti wird eine Denkmünze graviren, und ich werde den Bericht, welcher herausgegeben werden soll, verfassen.

Vom 20 — 24. ist es dem Publicum erlaubt, den Körper, sowie man ihn gefunden hat, zu sehen, und da Sie die Römer kennen, werden Sie sich nicht darüber wundern, zu vernehmen, daß das Gedränge der Menschen aus allen Ständen unermeßlich gewesen ist. Den 24. hat man die Gebeine provisorisch in einem Kasten verschlossen, worin sie bleiben sollen, bis der bleierne oder marmorne Sarg, welchen der Papst schenkt, da sein wird.

Seitdem haben die Beobachtungen des Herrn Trasmondi und andere Erwägungen die vollkommene Aehnlichkeit der Reste Raphaels mit seinen Portraits und den Zeugnissen seiner Zeitgenossen nachgewiesen. Der Körper ist wohl proportionirt; er ist 5 Fuß, 2 Zoll, 3 Linien hoch; der vollkommen erhaltene Kopf hat noch alle Zähne, einunddreißig an der Zahl, welche sehr schön sind; der zweiunddreißigste an dem untern Kinnbacken links war noch nicht aus seiner Lade hervorgetreten. Die Umrisse von Raphaels Portrait in der Schule von Athen findet man hier vollkommen wieder: der Hals war lang; die Arme und die Brust zart. Die durch ein Ueberbein auf dem rechten Arme angedeutete Höhlung scheint eine Folge seiner vielfältigen Uebung im Zeichnen zu sein. Die Beine und die Füße waren ziemlich stark. Jedermann ist dadurch sehr überrascht, daß man den Kehlkopf noch unversehrt und biegsam gefunden hat; er war weit und giebt Grund zu glauben, daß seine Stimme sehr viel Umfang gehabt hat. Als der Kehlkopf nachher der Luft ausgesetzt wurde, nahm er eine härtere Consistenz an, aber ich habe mich von seiner Biegsamkeit überzeugt, weil ich ihn in dem Augenblicke berührte, wo man den Körper entdeckte.

Am vergangenen Donnerstage hat man den Schädel in Gyps abgedrückt; die Arbeit ist vollkommen gelungen. Am nächsten Freitage, dem 18. October, wird der Körper Raphaels wieder zur Erde bestattet, und das Pantheon auf eine prachtvolle Weise illuminirt werden.

Diese Nachrichten werden nicht ohne Werth sein für einen Mann, der, wie Sie, dem Andenken Raphaels eine ewige Verehrung gewidmet hat, und welcher ihm ein literarisches Denkmal gesetzt hat, welches in Italien, wie in dem übrigen gebildeten Europa auf gleiche Weise bewundert wird.

Auszug aus dem römischen „Diario."
Vom 26. October 1833.

Nachdem man die sterbliche Hülle Raphaels an derselben Stelle, welche er für sein Begräbniß bestimmt hatte, nämlich in der Rotunda unter dem Altar der von ihm geschmückten und della Madonna del Sasso genannten Kapelle aufgefunden hatte, befahl Se. Heiligkeit, der Papst Gregor XVI., daß man aus dem Museum im Vatican einen marmornen Sarkophag nehmen, und den mit Blei ausgefüllten Sarg hineinstellen sollte, worin das Skelett Raphaels neuerdings hineingelegt war.

Am 18. October fand die Ceremonie der neuen Beerdigung von Raphaels irdischen Resten statt unter der Kapelle, und unter der Statue der Madonna del Sasso, welche nach Vorschrift seines Testaments von Lorenzo Lotti verfertigt ist. Diese Kapelle war sein wahrhaftes Mausoleum geworden.

Die Ceremonie des Leichenbegängnisses fand unter großem Pomp statt. Das Innere der Kirche des Pantheons war illuminirt.

Der Sarkophag wurde an dieselbe Stelle gesetzt, welche seine Gebeine früher eingenommen hatten. Die Präsidenten der akademischen Körperschaften, welche dieser Ceremonie beiwohnten, und an ihrer Spitze der Ritter Fabris, trugen jeder einen Ziegelstein, und die Arkade, oder der Ort des Begräbnisses wurde von Neuem vermauert und durch einen Bau von Ziegelsteinen verschlossen.

FACSIMILE.

Lettera di Raffaello d'Urbino conforme all'originale nel Museo Borgiano, a Velletri.

Carissimo quanto patre Jo ho receuta una uostra letera
p la quale ho inteso la morte del nostro Ill.mo S.
duca alaquale dio abi misiricordia alanima
e certo nõ podde senza lacrime legere lauostra letẽa
ma transiat aquello nõ ẽ riparo bisognia
auere patientia e acordarsi con lauolonta dedio
io scrissi laltro di alZio prete che me mandasse
unatauoleta che era lacoperta de la nostra
donna dela profetessa nõ mela mandata ueprego
uoi li faciate asapere quando ce psona che
uenga che io possa satisfare amadona che
sapete adesso uno auera bisognio diloro: ancora
uiprego carissimo Zeo. che uoi uoliate dire al
preto e alasanta che uenendo la Tadeo Tadei-
fiorentino elquale nauemo ragionate piu

nolte insiemo lifacine bonore senza asparagnio

nisuno e noi ancora lisorrite corteze per mio

annore che certo hiso ubligatissimo quanto che aomio

che mia. Per latavola nō ho fatto pregio e nō

lo faro seio poro perche el sera meglio per me che

la nada astima e imp pero nō ue ho scritto quello

che io nō posena e ancora nō ue ne posso dare

aviso pur secondo me aditto el patrone de ditta

tavola dice che me dara da fare per circha

a trecenti di tuti doro per qui e in francia fato

le feste forsi ne scriviro quello che la tavola monta

che Jo ho finito el cartone e fato pascua serimo

Al mio Car.^mo^ Zio Simone de

Batista di Ciarla da Vr—

bino

El nostro raphaello dipintore

i fioreza

Jn Vrbino

de aprile. M. D. VIII

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme,

Geschichte Raphael's und seiner Werke nebst einem Facsimile

Quedlinburg [u.a.] 1835

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.Bg.o.216
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11708452-5